



**Cátia Teles e Marques**

**Nos bastidores da liturgia tridentina**  
**O Mobiliário Monumental e as Sacristias em Portugal**  
**do século XVI ao XVIII**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade  
de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa**

**Julho de 2007**

**Cátia Teles e Marques**

**Nos bastidores da liturgia tridentina**  
**O Mobiliário Monumental e as Sacristias em Portugal**  
**do século XVI ao XVIII**



**Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade  
de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa**

**Julho de 2007**

*Ao Ricardo*

*A meus Pais*

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não teria sido possível sem o apoio e a contribuição de todos aqueles que, de alguma forma, me ajudaram ao longo do percurso. Gostaria de apresentar um profundo agradecimento, particularmente:

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa concedida, que me permitiu desenvolver a investigação a tempo inteiro.

Ao Prof. Doutor Carlos Moura por ter acedido orientar esta dissertação, pelo interesse e acompanhamento, pelo incentivo e confiança que em mim depositou e pelas sugestões críticas.

Aos Profs. Doutores Rafael Moreira e António Camões Gouveia pelo encorajamento da proposta de trabalho e pelas sugestões e informações bibliográficas.

À Prof.<sup>a</sup> Alexandra Curvelo, a quem pela primeira vez apresentei o tema, que o acolheu com interesse e apoiou o seu desenvolvimento aprofundado.

À Prof.<sup>a</sup> Doutora Raquel Henriques da Silva pelo entusiasmo com que recebeu a ideia e pela confiança depositada neste projecto.

Aos técnicos e funcionários das bibliotecas onde decorreu esta investigação.

Ao Patriarcado, aos párocos e demais responsáveis das igrejas que me permitiram o acesso às dependências das diversas sacristias do País, a que me desloquei.

Às demais entidades detentoras dos imóveis, particularmente ao IPPAR-MJ, ao Hospital de S. José e à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pela autorização concedida para o levantamento fotográfico; e ao Dr. António Meira do Museu de S. Roque pelo amável acompanhamento da visita aos espaços de S. Roque e de S. Pedro de Alcântara.

Ao Frederico Henriques e à Joana Gil Morão pela troca de ideias e sugestões.

Aos meus colegas e amigos de sempre Ana Sofia Morais, Maria Alexandra Campos e Hugo Xavier, cuja inestimável amizade e interesse me serviram de motivação ao prosseguimento do trabalho.

Aos meus Pais pelo apoio incondicional que sempre me deram ao longo da minha formação, particularmente nesta última etapa.

Por tudo, ao Ricardo Lucas Branco.



## ABREVIATURAS UTILIZADAS

ADB – Arquivo Distrital de Braga.

AMAP – Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães).

BNL – Biblioteca Nacional de Lisboa.

DGEMN – Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

IAN-TT – Instituto dos Arquivos Nacionais – Torre do Tombo.

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga.

## NOTA SOBRE AS IMAGENS

Para facilitar o acompanhamento da leitura com as respectivas imagens, reunidas no volume II – Anexos, são as mesmas são indicadas ao longo do texto, na margem direita.

# ÍNDICE

Volume I

---

INTRODUÇÃO	1
I. A SACRISTIA: ORIGEM E EVOLUÇÃO DO ESPAÇO	6
1. Regulamentação eclesiástica: formação e informação da sacristia	8
- Constituições Sinodais	9
- Visitações	11
2. O lugar da sacristia na liturgia tridentina	13
3. A consolidação de uma tipologia	17
4. As sacristias em Portugal de Quinhentos a Setecentos: caracterização tipológica	21
- A inauguração de um espaço – o período manuelino na arquitectura portuguesa	21
- Sacristia Monumental ou Arquitectónica	21
- Sacristia Ornamental ou Cénica	30
II. O MOBILIÁRIO MONUMENTAL DE SACRISTIA	37
1. O mobiliário litúrgico: da imposição à convenção	37
2. O armário: origem e evolução	42
3. O arcaz: origem e evolução	53
- O arcaz de Quinhentos	56
- O arcaz de gavetões e composição arquitectónica	56
- O arcaz-contador e o alçado em talha dourada	66
- O arcaz <i>rocaille</i>	68
4. Processos e elementos decorativos do mobiliário monumental de sacristia	71
- A linguagem clássica, arquitectónica e geométrica e o ornamento entalhado	71
- Os embutidos: do marfim às madeiras exóticas; do geométrico e do orgânico	75
- Ornamentos metálicos: do funcional e do decorativo	80
- Acabamento de policromia	87

III. ENCOMENDA E PRODUÇÃO DE MOBILIÁRIO	89
1. Encomendante	89
2. Contratos e definição das obras	91
- Escrituras de obrigação	92
3. Risco do mobiliário	97
- Desenhos de arcazes	97
- Atribuição do risco	99
4. A execução dos móveis e o estatuto do oficial	101
- Os agentes e oficiais intervenientes na execução do mobiliário	102
- A organização dos ofícios da madeira	103
- Normas de integridade	107
5. As madeiras	109
- Menções documentais: madeiras usadas, qualidade e técnicas de trabalho	109
- A legislação sobre a madeira	112
- Disputas entre corporações sobre madeiras e materiais	114
6. Os ofícios do metal: latoeiros, serralheiros e douradores	115
7. Custo e financiamento do trabalho	118
EPÍLOGO	122
FONTES	126
BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA	130

Volume II

---

## ANEXOS

### I. TABELAS

### II. DOCUMENTAÇÃO

### III. IMAGENS

---

## INTRODUÇÃO

---

“Pelo mobiliário se alcança um conhecimento mais exacto do meio social, cultural e económico de quem o concebeu, o realizou e o utilizou. Por isso todo o contributo para a história dum qualquer mobiliário tem que ser entendido como uma achega fundamental para um melhor conhecimento daquelas mesmas realidades”.

Jorge Pamplona Forjaz, In *Mobiliário Açoriano*, 1981.

Quando pela primeira vez visitámos a sacristia do Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, actualmente a capela do Hospital de S. José, e nos deparámos com os magníficos arcazes que a mobilam, desde logo nos suscitou interesse o tema. Um universo, à partida, digno de atenção, mas, surpreendentemente, quase por explorar.

É certo que, à historiografia, não tem passado despercebida a importância do estudo das sacristias e do seu espólio decorativo, manifestada por alguns investigadores, nomeadamente Luís de Moura Sobral, Vítor Serrão e Rui Carita, que notaram a inexistência de uma visão de conjunto: “se aqui e além se encontram análises que incidem sobre um ou outro aspecto do problema, desconheço a existência de estudos globais sobre o tema; tão-pouco, creio, se tratou de elaborar uma tipologia da decoração das sacristias barrocas portuguesas”<sup>1</sup>.

Independentemente do inestimável contributo de Robert Chester Smith, com os seus conhecidos os trabalhos sobre a talha, os cadeirais e o núcleo de mobiliário produzido pelo ensamblador Agostinho Marques. Smith foi, de facto, o primeiro a analisar o mobiliário de sacristia de uma forma metódica, aplicando normas de seriação e estabelecendo tipologias, tirando conclusões que ainda hoje se constituem marcos incontornáveis.

Só que, numa perspectiva realmente globalizante e articulada no contexto da história da Igreja, as respostas dadas pelos poucos estudos existentes não são, contudo, suficientes de forma a tornar operantes os conceitos artísticos aplicados ao mobiliário monumental e ao espaço das sacristias. O alargamento da pesquisa ao panorama europeu pareceu-nos, desta forma, uma via possível, embora se tenha acabado por revelar quase infrutífera. À

---

<sup>1</sup> SOBRAL, L. M. – “A sacristia como pinacoteca da época barroca”, p. 81.

---

excepção de algumas obras sobre o caso espanhol, encontrámos apenas, em pequenos artigos de enciclopédias e estudos da história religiosa, breves abordagens ao tema. Facto que se revela inesperado sobretudo ao nível de países como a Itália, recheados de casos de estudo de capital importância<sup>2</sup>.

Neste sentido, agravava-se a nossa suspeita inicial: sobre o mobiliário litúrgico eram ainda poucas as leituras de carácter científico que rivalizassem com outras áreas da História da Arte. A este facto não será alheia a razão de estarem menos acessíveis ao conhecimento do público, particularmente no que toca ao caso das sacristias. Por outro lado, outros legados artísticos, considerados à partida de maior peso histórico-artístico – como sendo a pintura, a escultura ou mesmo a talha e o azulejo – ofuscaram a atenção sobre estas matérias, relegando-as para um plano secundário.

A primitiva oposição entre as designadas “artes maiores” e “artes menores”, não sendo benéfica para o alargamento de conceitos relativos à produção artística, foi de alguma forma responsável pela amputação da memória historiográfica das artes decorativas. Numa perspectiva formalista radical, dizia George Kubler: “A principal questão é que as obras de arte não são utensílios, embora muitos utensílios possam partilhar com as obras de arte as qualidades de um belo *design*. Dizemos que uma obra de arte é uma obra de arte apenas quando ela não tem um uso instrumental preponderante, e quando os seus fundamentos técnicos e racionais não são proeminentes”<sup>3</sup>. Face a esta visão, o mobiliário – bem como outras peças de “uso instrumental” (ourivesaria, joalharia, porcelana, cerâmica...) –, mesmo que garantidamente produzido com intenção artística, incutida por desejos de luxo e ostentação, ficava excluído das categorias de obra de arte.

Ora, a configuração do mobiliário de sacristia como objecto de estudo no âmbito da História da Arte tem múltipla propriedade: não só pelos valores artísticos intrínsecos e pelas valências decorativas, como também pela sua monumentalidade, que o traz integrado aos espaços arquitectónicos. Esta dissertação aspira, portanto, a uma leitura cronologicamente transversal (séculos XVI-XVIII), partindo do levantamento possível de espécimes (sobretudo do território continental), que defina e autonomize a identidade

---

<sup>2</sup> Também no que se refere à Bélgica e à França julgamos que o estudo do mobiliário de sacristia se encontra em boa medida por fazer. A título de exemplo refiram-se a obra DURET, A. D. – *Mobilier: objets e vêtements liturgiques* e o artigo de catálogo NIEUWDORP, H. M. J. – “Le mobilier liturgique a l’époque baroque”. Ambos desconsideram o mobiliário de sacristia dentre variadas referências sobre outras tipologias.

<sup>3</sup> KUBLER, G. – *A forma do tempo*, 1961, p. 30.

---

destas tipologias de mobiliário, enquadrando-as no respectivo contexto espacial a que pertencem.

Ao longo da investigação multidisciplinar que realizámos, encetámos percursos que foram tomando forma a partir de questões sucessivas que nos íamos colocando. Qual a origem deste mobiliário? Qual o seu enquadramento no âmbito da história da arte portuguesa? Que cotejo possível entre a produção nacional e a estrangeira? Os porquês da sua existência, os conceitos aplicáveis, as tipologias, a evolução das formas do prático e do funcional à sumptuosidade e ao luxo, as estruturas da encomenda e da produção... E, finalmente, qual a sua justificação no contexto da sua materialidade – o espaço religioso e a liturgia.

Esta última questão surge, no presente trabalho, como a primeira a que dedicamos a nossa atenção. O capítulo inicial, dedicado ao espaço das sacristias, foi, na verdade, uma das últimas respostas que procurámos. Não deixa de ser significativo este facto, dado que, no final da caminhada, o maior arcano era, pois, o espaço que enquadrava este mobiliário e que justificava a sua existência. A relação de interdependência entre a arquitectura e o mobiliário monumental foi-se tornando, assim, uma evidência que nos parecia necessário elucidar à luz do contexto sócio-religioso da época. Neste capítulo, as fontes primárias, de foro religioso, revelaram-se instrumentos basilares para a tentativa de entendimento das origens e capital justificação teórico-prática da liturgia dos espaços e das peças de mobiliário a eles associadas. Julgámos ser pertinente abordar não apenas as questões litúrgicas, que enformam o espaço, como também a génese e evolução formal das sacristias, seleccionando exemplos para a caracterização de tipologias arquitectónicas e decorativas.

Se numa primeira abordagem nos propúnhamos estudar apenas o arcaz, cedo notámos a pertinência da inclusão do armário embutido e/ou do armário de amictos, que complementava as funções de arrecadação dos objectos litúrgicos e que constituía, por si, uma tipologia particular na história do mobiliário português. O objecto central desta tese é, neste sentido, constituído pelos arcazes e armários de sacristia, cujo estudo formal ocupará o capítulo central do nosso trabalho. Pretende-se esclarecer a origem e fundamento destas tipologias de mobiliário, expor a evolução material das formas, particularizar e classificar modelos estruturais e decorativos e distinguir os diversos elementos ornamentais. A triagem dos exemplares teve, no entanto, de se balizar de acordo com os recursos e o tempo que dispusemos para tal. Para além do levantamento *in situ*, valeram-nos os

---

inventários artísticos nacionais que nos permitiram alargar o núcleo de estudo e amplificar conclusões.

Num trajecto que se foi definindo do geral para o particular, encerramos a dissertação com a análise dos sistemas de encomenda e produção do mobiliário, focalizando o nosso interesse particularmente no encomendante, nos vários agentes de execução, nos materiais e nos custos e financiamento das obras. Para este efeito, socorremo-nos da documentação contratual compilada em estudos específicos ou em colecções como a de Domingos Pinho Brandão, bem como dos regimentos dos ofícios mecânicos reunidos por Virgílio Correia, Franz-Paul Langhans e António Cruz. Embora parca, a documentação existente é suficientemente rica em dados para a observação de diversos aspectos materiais, relacionados com a produção e encomenda, mas deixa incógnita a questão da autoria do risco. Por este motivo, tornou-se dúbia a aplicação do conceito de artista, entendido como responsável pela concepção das peças, por oposição à de artífice ou oficial que as materializava. É uma das questões deixadas em aberto, e que só à luz de um estudo mais aprofundado sobre a matéria se poderá distinguir a quem se poderá atribuir o estatuto.

O carácter sócio-económico da perspectiva contida nesta terceira e última parte contrasta definitivamente com a leitura litúrgica do primeiro capítulo. No nosso entender, é justamente nesta complementaridade metodológica que poderá residir a riqueza do estudo das artes decorativas, já que se presta de uma forma mais imediata a leituras integradas de âmbitos distintos, mas que, no conjunto, concorrem para um melhor entendimento da História.

Associando, desta forma, os campos da normalização litúrgica e eclesiástica, com os da produção artística, nos seus aspectos materiais e formais, sociais e económicos, a presente dissertação revelou-se um desafio que esperamos possa constituir um contributo para a devida valorização do mobiliário monumental de sacristia. No entanto, não esquecemos os incontáveis riscos e problemas que se colocam num trabalho desta natureza. Uma cronologia extensa de três séculos e o alargamento do estudo a vários exemplos nacionais – que por si só não garantem a cobertura total do território (impensável nesta fase) e restringem, necessariamente, ao essencial referências aos arquipélagos e às colónias – se por um lado revelam a riqueza e diversidade do núcleo de produção nacional do mobiliário litúrgico, por outro determinam o perigo associado à generalização de conclusões.

---

Temos igualmente, consciência que, em face de tão extensa e variegada área de estudo (apesar de inicialmente insuspeita), as questões são múltiplas e as conclusões inesgotáveis. Os limites impostos numa dissertação de mestrado, pelo tempo para a investigação e pelo espaço para o desenvolvimento das questões, constituíram um vero obstáculo ao desejável aprofundamento de diversas vertentes, mas o nosso gosto e interesse pessoal fez-nos arriscar o possível, na esperança de levantar questões pertinentes que chamassem a atenção para um património nacional de justo reconhecimento.



---

## I. A SACRISTIA: ORIGEM E EVOLUÇÃO DO ESPAÇO

---

*Además tocante a los edificios adjuntos a la iglesia, también está la edificación única y particular de la sacristía: acerca de la cual entretijemos brevemente una instrucción en éste lugar.*

Carlo Borromeo, *Instructiones Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae*, 1577.

O mobiliário litúrgico que nos propomos tratar integra a decoração do espaço das sacristias, estando intimamente associado à concepção e evolução destas, numa relação que encontra a sua justificação na liturgia saída da Reforma Católica e, posteriormente, no espírito de obra de arte total que floresceu com o Barroco.

Como parte integrante das igrejas cristãs, as sacristias tornaram-se, ao longo do período moderno, espaços de grande aparato, onde a preparação e o encerramento das cerimónias litúrgicas encontravam a ordem e o esplendor necessários à sua prossecução sagrada. Lugares, não poucas vezes em Portugal, magníficos, as sacristias alcançaram, igualmente, funções de representação social, para além de custodiarem o tesouro das igrejas e a memória colectiva das populações, registando nos livros à sua guarda os baptizados, casamentos e óbitos.

O espaço da sacristia, tal como hoje se conhece, só teve configuração normativa a partir do final do século XVI<sup>1</sup>, quando se tornou um espaço fundamental para o culto e para a guarda do tesouro de cada templo.

Desconhecemos, do largo período medieval, sacristias que tenham merecido registo na memória do tempo, pela sobrevivência de espólios que nos permitissem perceber a sua configuração ou de descrições conservadas na historiografia. Talvez porque a maioria desses espaços, quando existentes, fossem muito acanhados, provavelmente tratados como locais de arrumo<sup>2</sup>, sem a importância litúrgica de que se viriam a revestir séculos mais tarde. Muito possivelmente, a arrecadação dos vasos sagrados e paramentos sacerdotais, na maioria das igrejas, limitar-se-ia a alguma(s) arca(s) e/ou armário (*armarium*) colocados

---

<sup>1</sup> SOBRAL, L. M. – “A sacristia como pinacoteca da época barroca”, p. 81.

<sup>2</sup> A título de exemplo, refiram-se os casos da sacristia do Mosteiro de Alcobaça, anterior à mandada edificar por D. Manuel, e as pequenas dependências da Sé de Lisboa. Em ambos os casos, ficavam localizadas junto ao transepto esquerdo.

---

nas vizinhanças do altar<sup>3</sup>, a preparação da celebração era feita sobre uma credência, do lado da Epístola, e os ministros paramentavam-se no altar<sup>4</sup>.

Todavia, se recuarmos aos primórdios das basílicas cristãs (a partir do Édito de Constantino de 313) constatamos a existência de um espaço destinado a funções de audiências e de recepção do clero, por parte dos bispos, ou de preparação dos actos litúrgicos, como a paramentação do celebrante para a celebração da missa<sup>5</sup>. Estes *secretaria* – designação, como outras<sup>6</sup>, associadas ao espaço – tinham a sua localização no nártex das basílicas, à semelhança das romanas<sup>7</sup>, chegando alguns a ter dimensões tão respeitáveis que permitiram a realização de Sínodos, como o de 393 na Basílica Pacis em Hipona e o de 418 na Basílica Fausti em Cartago, contando este último com duzentos e catorze bispos presentes! No século VI, o *secretarium* integra um dos momentos da liturgia da missa papal, sendo o espaço onde o papa se paramentava com as vestes trazidas de Latrão antes de seguir em cortejo, pela nave, para o altar da celebração<sup>8</sup>.

S. Paulino de Nola (†431), numa carta dirigida a Severo onde descreve a reedificação da Basílica de S. Félix em Itália (401-403), menciona dois *secretaria* adjacentes à ábside, com funções distintas: um servia a preparação do ofício divino, e outro a guarda dos livros litúrgicos<sup>9</sup> – Salmos, Evangelhos, Epístolas e Missal. S. Paulino alude ainda a um outro espaço ligado ao *secretarium* – o *salutatorium*<sup>10</sup>, onde os fiéis podiam fazer ouvir as suas súplicas ao bispo.

---

<sup>3</sup> RIGHETTI, M. – *Historia de la Liturgia*, vol. 1, pp. 442-443.

<sup>4</sup> “SACRISTIE”, in BOURASSÉ, M. J. J. – *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, vol. II, col. 583-584. A partir de 1612, e até ao Concílio do Vaticano II, apenas estará reservado aos bispos o revestimento no centro do altar.

<sup>5</sup> ZOCCA, M. – “Sacristia (*secretarium*, *sacrarium*, *salutatorium*)”, col. 1601.

<sup>6</sup> Na verdade, as designações primitivas de sacristia agem como signos indiciais da origem, variações e definição desse espaço emergente. Num artigo da *Enciclopedia Italiana* é elucidado o sentido das várias denominações aplicadas ao espaço da sacristia: *secretarium*, *diaconicum*, *sacrarium*, *custodia*, *conditorium*, *vestiarium*, *armarium*, *camera*, *bibliotheca* respeitam à arrecadação e guarda dos ornamentos e tesouro da igreja e os livros litúrgicos. *Sacrarium*, *conditorium*, *pastophorium*, recordam o antigo uso de conservar na sacristia a Santa Eucaristia. *Secretarium* pode conotar-se, igualmente, com o uso para reuniões capitulares ou conciliares que tinham, por vezes, lugar na sacristia. *Oblationarium* provem das oferendas ou eulogias que os fiéis faziam para a missa. *Salutatorium* refere-se ao antigo costume pelo qual os sacerdotes e os fiéis cumprimentavam o bispo. *Apodyterium* significa camarim. COSTANTINI, C. – “SACRISTIA (sagrestia, sacrestia)”, col. 422-423.

<sup>7</sup> Na basílica romana o *secretarium* localizava-se à esquerda do nártex, como nas basílicas de S. Pedro e S. João de Latrão. Mario Righetti refere um destes *secretaria* romanos transformado em basílica cristã: a Basílica de S.<sup>ta</sup> Martina, antigo *secretarium* da cúria do Senado. RIGHETTI – *op. cit.*, nota 160, p. 442.

<sup>8</sup> COELHO, P.<sup>o</sup> A. – *Curso de Liturgia Romana*, vol. II, pp. 72-73.

<sup>9</sup> RIGHETTI – *op. cit.*, p. 442.

<sup>10</sup> “SACRISTIE”, col. 583-584. O *salutatorium* encontra exemplos em S.<sup>ta</sup> Maria in Cosmedin, Roma; S. Giovanni Evangelista, Ravena; Santos Apóstolos, Constantinopla. ZOCCA – *op. cit.*, col. 1601.

---

Será esta a primeira referência à localização da sacristia próxima do altar, como conviria à liturgia cristã, mais do que no nártex. A transferência do *secretarium* para a área da abside sacraliza o espaço e confere-lhe a gravidade ritual da abertura e encerramento das celebrações litúrgicas.

### 1. Regulamentação eclesiástica: formação e informação da sacristia

Quando se alcança o século XVI, a sacristia é um espaço com alguma tradição na história da Igreja, sugerindo a sua regularização a Carlo Borromeo (1538-1584), que lhe dedicou um capítulo (XXVIII) do seu tratado *Instructiones Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577).

Borromeo exorta aos leitores a necessidade de as igrejas, quaisquer que sejam, disporem de uma sacristia, reforçando esta necessidade com a tradição da Igreja – “que los antiguos alguna vez llaman *cámara* e igualmente *secretario*, lugar naturalmente donde se ocultaba el sacro ajuar”<sup>11</sup>. A sacristia deveria ser ampla, considerando que as suas dimensões deveriam ser proporcionais ao tamanho e estatuto do templo (catedral, colegiada ou paroquial), ao número de ministros e ao volume do tesouro; embora não se reprovasse a utilização de duas sacristias em templos mais relevantes e distintos. Neste último caso, e de acordo com a divisão de funções que já se constatava no século V, uma das sacristias serviria como sala do capítulo e paramentação do coro e a segunda destinada aos capelães e demais ministros e à guarda das vestes sacerdotais e alfaias litúrgicas.

Bispo de Milão e acérrimo defensor da Reforma Católica (como o prova a promoção da terceira etapa conciliar junto do papa Pio IV)<sup>12</sup>, Carlo Borromeo redigiu este tratado para servir de referência à regulação das igrejas do seu bispado, tendo sido, aparentemente, o primeiro e o único a aplicar os preceitos tridentinos ao campo da arquitectura<sup>13</sup>.

Embora eleito protector de Portugal, é desconhecida a extensão da influência da obra do

---

<sup>11</sup> BORROMEO, C. – *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 77. Para uma leitura mais imediata deste tratado, usámos a tradução de Bulmaro Reys Coria, publicada pela Universidade Nacional Autónoma de México, que se baseia na edição dos tratados de arte dirigida por Paola Barocchi.

<sup>12</sup> Para a biografia de Carlo Borromeo, vejam-se: GERLERO, E. I. E. – “Nota preliminar” e CORIA, B. R. – “La vida de Carlo Borromeo”, in BORROMEO – *Instrucciones...*, pp. IX-XLI; GALBIATI, G. – “Carlo Borromeo, santo”, 853-861.

<sup>13</sup> BLUNT, A. – *Artistic theory in Italy*, p. 127.

---

bispo milanês na arquitectura e arte religiosa portuguesa. O seu tratado, em circulação também noutros países europeus, entre os quais a Espanha<sup>14</sup>, certamente terá alcançado Portugal, na sua versão original de 1577, ou nas edições posteriores<sup>15</sup>, enquanto integrada nas actas do concílio regional de Milão – *Acta Ecclesiae Mediolanensis tribus partibus distincta. Quibus concilia provincialia, conciones synodales, synodi diocesanea, instructiones, litterae pastorales, edicta, regulae confratriarum, formulae, et alia denique continentur, quae Carolus S. R. E. Cardinalis tit. S. Parxedis, Archiepiscopus egit* (1.<sup>a</sup> edição, 1582)<sup>16</sup>. A ligação das *Instructiones* a esta última obra terá facilitado uma difusão vasta dos preceitos reformistas de Borromeo<sup>17</sup>.

A redacção e publicação das *Instructiones* em latim, aliada à forma como o texto foi construído – preceitos práticos, prescindindo de fundamentação histórica e simbólica –, corrobora a ideia de que o público destinatário seria o alto-clero, conhecedor da tradição e dos tratados medievais, ao qual o arquitecto ou artista se deveria subordinar na concepção dos edifícios<sup>18</sup>.

### *Constituições Sinodais*

Foi esse, igualmente, o destino e a função das predicativas contidas nas constituições sinodais portuguesas, instrumentos por excelência da Reforma da Igreja em Portugal. Embora tendo por base os decretos tridentinos – publicados no nosso país logo a partir de 1554, por iniciativa do Cardeal-Infante D. Henrique e do Arcebispo de Braga, Frei

---

<sup>14</sup> Localizámos nas bibliotecas espanholas três exemplares da edição milaneza de 1582, quatro exemplares da edição de 1599 (publicada na mesma cidade), duas de 1683 saídas em Lyon, e cinco restantes impressas já no século XVIII. De entre estes, conhecem-se na Biblioteca da Universidade Complutense de Madrid os antigos possuidores de dois exemplares: o Colegio Menor del Rey de Alcalá de Henares (edição de 1582, Milão) e o Colegio Mayor de S.<sup>to</sup> Ildefonso da mesma cidade (1683, Lyon). Elena de Gerlero considera que a circulação da obra de Borromeo no mundo hispânico terá sido proporcionada pelo contexto de domínio espanhol a que a cidade de Milão estava subjugada na altura. GERLERO – “Nota preliminar”, p. XXII.

<sup>15</sup> Existe um exemplar da edição original de *Instructiones Fabricae Ecclesiasticae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577, Milão) e um da sua reedição de 1747 (Milão) na BNL, cotas R.1731 P. e S.C. 4618 P., respectivamente. Das *Acta Ecclesiae Mediolanensis...*, estão catalogados na mesma biblioteca um exemplar da primeira impressão (Milão, 1583; cota R. 5428 A.) e o outro de 1683 (Lyon; 2 vol.; cotas R. 2688-2689 A.). Estes últimos apresentam ainda indicação de posse, tendo o primeiro pertencido à Cartuxa de Scala Coeli, parte da rica biblioteca doada por D. Teotónio de Bragança (1530-1602), Arcebispo de Évora; e o segundo ao P.<sup>o</sup> José Caetano Mesquita e Quadros, canonista, presbítero e vigário da Igreja do Salvador de Lisboa e prior da colegiada de S. Lourenço de Lisboa e missionário apostólico, com a data de 1779.

<sup>16</sup> BAROCCHI, P. – “Nota Filologica”, p. 403.

<sup>17</sup> Em boa parte, os preceitos de Carlo Borromeo foram integrados no Código do Direito Canónico. BAROCCHI, P. – “Nota Critica”, nota 6, p. 388.

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem*, p. 386.

---

Bartolomeu dos Mártires<sup>19</sup> –, estes, se exceptuarmos as referências às imagens e relíquias sagradas<sup>20</sup>, são omissos nas questões da edificação e decoração dos templos. Pelo que se justificou nas constituições sinodais, tal como na obra de Carlo Borromeo, a integração de instruções gerais, mais ou menos precisas, que normalizassem não só o ritual católico recém-restaurado, como os seus objectos e os seus edifícios. Não só nas sés e paróquias, como também nos mosteiros agregados às dioceses.

O espírito reformista consagrou nas constituições sinodais, pós-Trento, vontades e ideias que vinham sendo expressas do século anterior, pelo que a identidade da sacristia emerge, desde cedo, dos “tesouros” das igrejas medievais<sup>21</sup>. Queremos aqui salientar que, de facto, no que respeita à concepção do espaço da sacristia, a Reforma católica não terá constituído o impulso criativo directo, mas sim o culminar de uma orientação precedente, apoiando-se em agentes de influência mais periféricos, como a liturgia celebrativa, o zelo pelas alfaias e paramentos, e a identificação de usos sagrados, por oposição aos profanos, que normalizam a utilização do espaço em referência.

Neste sentido, são temporãs as disposições para a sacristia, associadas à reprovação da “negligência e descuido se trata as vestimẽas: ornamẽtos: e liuros das igrejas que seruem ao culto diuino: querendo a ello prouer”<sup>22</sup>. Em todas as dioceses, do início do século XVI ao XVIII, apenas as *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra* revelam, em 1591, a preocupação com a inexistência do próprio espaço: “nãõ auẽdo Sancristia, se mandará fazer logo”<sup>23</sup>.

Tal como afirma José Pedro Paiva, existe nestes instrumentos jurídico-pastorais “uma tendência clara para sacralizar cada vez mais os locais e objectos de culto, estabelecendo uma ligação entre espaços e comportamentos sagrados e profanos”<sup>24</sup>, tendência essa que se aplica igualmente à sacristia, para a qual se vão indicando, progressivamente, elementos estruturantes da sua utilização e vivência. A identidade da sacristia inicia-se, assim, pela guarda dos paramentos e pela preparação da Missa, destacando-se a necessidade de

---

<sup>19</sup> FERNANDES, M. L. C. – “Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos”, p. 25.

<sup>20</sup> Consultámos os decretos tridentinos a partir da edição indicada na bibliografia. *Le magistère de l'Église. Les Conciles Ecuméniques*, Tomo II.

<sup>21</sup> Importava, aliás, esclarecer o papel da sacristia ou “tesouro” na igreja medieval, começando até pelas constituições diocesanas anteriores ao século XVI. Todavia, dada a cronologia que tivemos de impor à nossa pesquisa não nos foi possível recuar, nesta fase, ao período medieval.

<sup>22</sup> *Constituições do Arcebispado de Lisboa*, 1537, fl. 69 v..

<sup>23</sup> *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra*, 1591, fl. 110 v..

<sup>24</sup> PAIVA, J. P. – “Constituições Diocesanas”, p. 14.

---

silêncio para a predisposição do espírito e de ablução das mãos para a preparação da eucaristia. Após o Concílio de Trento surge a preocupação com a tábua das obrigações, ou seja, com as missas que cada igreja estaria obrigada celebrar<sup>25</sup>, sugerindo a preocupação com a harmonização do calendário litúrgico. No final do primeiro quartel do século XVII, são já motivo de referência o lavabo (e não apenas as toalhas de linho como antes), o estrado e o espelho, em reforço do cuidado com a paramentação<sup>26</sup>. A colocação da imagem de um santo ou de um crucifixo é aparição fugaz, com lugar apenas nas Constituições do Porto de 1690, embora representasse um dos preceitos das sacristias.

### *Visitações*

As actas das visitas, complementadas por provimentos e alvarás de provimento, constituem uma fonte fundamental, a partir da qual se colhem copiosos elementos, para a história material e artística da Igreja. Fundamentadas nos Regimentos, Estatutos e Regras das Dioceses e das Ordens, elas processam informações preciosas para a história e cronologia dos edifícios religiosos.

Tomando como exemplo possível as visitas da Ordem de Santiago<sup>27</sup>, e arriscando a generalização das conclusões, constatamos que a preocupação com a edificação e reparação das sacristias, bem como com o mobiliário para a guarda das vestes e dos livros litúrgicos, está já presente nos finais de Quatrocentos. Os visitantes nomeados para a inspecção das igrejas e capelas ditam, ao escrivão que os acompanha, a descrição do estado das sacristias, a necessidade de as construir ou reparar para a boa e necessária arrecadação dos objectos pertencentes ao culto: “[...] *Samcrestia. as paredes São d’aluaneria. tem de conprido 21 palmo<s> de largo 15 d’alto 16 he madeirada de castanno tellada de ualladio de hũa So agoa e nella hũa fresta Sem emcerado nem uidraça he bem lladrillada*

---

<sup>25</sup> “E nas ditas Igrejas auerá hũa tauoa que estará pendurada na Sancristia, ou em outro lugar cõueniẽte, em que estẽ escritas de boa letra as missas de obrigação que ha na dita Igreja, ou mosteiro, & assy algũs anniuersarios, ou êcarregos, se os a hy ouuer”. Esta referência surgiu, pela primeira vez, nas *Constituições Synodales do Bispado do Porto*, 1585, fl. 76 v..

<sup>26</sup> A menção ao lavatório e ao espelho surge nas *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621]; *Constituições synodais do Bispado de Portalegre*, 1632; *Primeiras Constituições Sinodales do Bispado d’Elvas*, 1635; *Constituições Synodales do Arcebispado de Lisboa*, 1656; *Constituições synodales do Bispado de Lamego*, 1683. O estrado merece referência na primeira e na última obras citadas.

<sup>27</sup> Transcrições publicadas em *Documentos para a História da Arte em Portugal*, vol. 7; *As Comendas de Mértola e Alcaçaria Ruiva*.

---

*tem huns almarios com hũa meSa. Sobre que Se uestem.*”<sup>28</sup>.

Estas informações permitem-nos concluir que o espaço da sacristia se tornava, no dealbar da Idade Moderna, uma divisão dos templos católicos consagrada, primeiramente, pela necessidade prática. Posteriormente, com a concretização efectiva dos espaços e das campanhas decorativas de Seiscentos e Setecentos, a sacristia assumirá outros contornos programáticos, como se verá adiante.

Tal como observam Maria de Fátima Barros, Joaquim Boiça e Celeste Gabriel, compiladores da documentação das *Comendas de Mértola e Alcaçaria Ruiva*, “na sua grande maioria, as determinações por cumprir diziam respeito a obras ou consertos em edifícios que, devido aos elevados custos que acarretavam, nem sempre eram levados à prática com a devida prontidão, ou, com menor frequência, a objectos móveis de certo valor, por vezes mandados executar a experimentados artesãos de terras distantes, como retábulos ou alfaias religiosas”<sup>29</sup>.

O cuidado com os lugares e objectos de culto só assumiu, na verdade, uma forma acabada com a publicação, no século XVII, de guias manuais para a boa realização das visitas, onde a sacristia arroga um papel de grande relevo. Multiplicando os instrumentos de aplicação da Reforma, o espírito tridentino encontra nestes compêndios lugar para a pormenorização dos objectos, visto que nas constituições sinodais a sua enumeração extensa comprometeria certamente a importância de outros assuntos mais prementes. No Título XIX das *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra* de 1591, podemos assim ler: “*E porque se não podem conuenientemente declarar as mais cousas meudas que nas Igrejas para o culto diuino são necessarias, & aqui declaramos sômente as principaes, os nossos Visitadores farão prouer em tudo o mais que lhes parecer que conuem, para que os templos do Señor tenham os ornamentos necessarios, & os Sacramentos & officios diuinos se fação, com o dechoro deuido*”<sup>30</sup>.

Entre os referidos guias conta-se o de Lucas de Andrade, dado à estampa em 1673, em Lisboa, na oficina de João da Costa, intitulado *Visita geral que deve fazer hum Prelado no*

---

<sup>28</sup> Descrição da sacristia da igreja matriz de Mértola, contida na visitação realizada em 1554, transcrita em *As Comendas de Mértola...*, p. 318. Sacristia cuja construção fora determinada por uma anterior visitação (1482): “[...] Item Mandamos ao dicto Comendador / que Mande ffazer hũa Sacristia em hũa parte da dicta jgreja / em lugar que sseja onesto na qual mandara poor huuns almareos pêera sse Vjstirem os creligos E pêra terem os liuros guardados /”, in *Idem, Ibidem.*, p. 43.

<sup>29</sup> *As Comendas de Mértola...*, p. 15.

<sup>30</sup> *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra*, 1591, fl. 104 v..

---

*seu Bispado, apontadas as cousas porque deue perguntar e o que deuem os parochos preparar para a visita*, o qual nos permite afigurar um percurso imaginário minucioso pelo espaço idealmente concebido das sacristias.

A prevenção de um pároco mandava que na sacristia tivesse preparados todos os ornamentos, livros, relíquias, inventários dos bens móveis e imóveis e dos privilégios, róis vários (dos benefícios, das rendas, das confrarias e irmandades, capelas e mosteiros, ...), tendo em conta que “*Isto tudo deuem fazer os Parochos de qualquer Igreja que seja, ainda que seja regular, porque nisto he sogeto ao Bispo*”<sup>31</sup>. A listagem de objectos mencionados enforma a sacristia como espaço central na administração de uma igreja e de uma paróquia, um caleidoscópio de referências que ultrapassa a mera preparação da liturgia, que só por si encerraria uma dimensão de grande dignidade.

Mesmo tendo em consideração o seu estatuto normativo, com toda a sua dimensão exemplar (não significando uma aplicação *ipsis verbis*), a leitura dos textos regulamentares que temos vindo a citar (constituições diocesanas, cerimoniais e missais, manuais para as visitas) reforça a literalidade da ideia de uma arte “ao serviço da Igreja”, uma arte objectivando a reforma e reforço do espírito católico, ao qual os artistas e artífices se teriam de submeter. Se nos campos da pintura e da escultura, a “norma” tendencialmente coarctava a liberdade e liberalidade da expressão artística, no campo da arquitectura e das artes decorativas apenas sublinha o seu carácter assumidamente funcional, elegendo tipologias e percursos. Pelo que estes textos se destinam a formar e informar os responsáveis das fábricas, fixando as práticas de encomenda artística.

## **2. O lugar da sacristia na liturgia tridentina**

A tentativa de uniformização da liturgia no mundo católico, elegendo o rito romano como modelo, difundiu-se com a proliferação do missal reformado e autorizado pelo papa Pio V<sup>32</sup>, sobretudo através de traduções para “romance”, simplificadas e glosadas, dotando cada edição das explicações e reforços às determinações necessários para a realidade de cada província ou diocese.

---

<sup>31</sup> ANDRADE – *Visita geral...*, p. 37.

<sup>32</sup> Bula *Quo primum tempore* de 14 de Julho de 1568. MARQUES, J. F. – “A palavra e o livro”, p. 429. A autoridade do missal romano foi confirmada por Gregório XIII e, em 1602, introduziram-se algumas reformas sob o pontificado de Clemente VIII.



O zelo pastoral conduzirá, posteriormente, à revelação, em todo o seu esplendor, do minucioso e complexíssimo cerimonial litúrgico, onde cada gesto tem uma fórmula e um significado. Cabe aqui o *Thezouro de Cerimónias* redigido por João Campelo de Macedo (†1666), tesoureiro-mor da Capela Real ao tempo de D. João IV, e publicado em 1657<sup>33</sup>. Todavia, o facto de não haver uma imposição, mas sim uma recomendação e exortação ao uso do missal romano, permitiu a prossecução de rituais tão antigos como o da diocese Braga – justificado pela tradição de séculos – e do uso e costume das Ordens religiosas que continuavam a “organizar entre nós breviários e livros litúrgicos para os usos de cada uma”<sup>34</sup>. Esta variedade de missais e cerimoniais, associada às fontes jurídico-pastorais, permite uma abordagem comparativa que pode ilustrar o papel das sacristias no período moderno, ainda que, neste estudo, não se tenha a pretensão de esgotar as fontes e as conclusões possíveis.

O missal romano de Pio V instrui o ministro a preparar-se, convenientemente, para a celebração dos ofícios na sacristia<sup>35</sup> seguindo passos determinados: encaminha-se para a sacristia, toma o missal e selecciona a missa, registando o que há-de dizer, lava as mãos e dispõe as alfaías da eucaristia (cálice e pátena) e, então, se reveste sobre o bufete ou o arcaz, onde deverá ter os paramentos preparados de antemão.

---

<sup>33</sup> Publicada pela primeira vez em 1657 na “officina de Henrique Valente de Oliveira”, teria as suas edições subsequentes em 1668 “na officina de Diogo Soares de Bulhoe[n]s & à sua custa”; em 1671 “na officina de Antonio Craesbeeck de Mello”; e em 1682 “na impressão de Antonio Craesbeeck de Mello impressor da Casa Real, & à sua [c]justa”. João Duarte dos Santos (†1697) acrescentou-a e publicou-a, à sua custa, em 1697 “na officina de Antonio Pedrozo Galraõ” – exemplar reeditado em Braga no século seguinte (1734) pela “Officina de Francisco Duarte da Matta”. Foi esta última edição que consultámos para o presente trabalho.

Consideramos que não deixa de ser significativa a publicação de um cerimonial religioso logo após a Restauração, muito provavelmente significando a necessidade de restaurar a Igreja em Portugal, fragilizada pelos anos de monarquia dual e pelas dificuldades de diálogo com o Papado após a independência.

<sup>34</sup> MARQUES – “A palavra...”, p. 431.

<sup>35</sup> “(...) vayase al lugar aparejado en la sacristia, o en otra parte donde estan los ornamentos, y las demas cosas necesarias para celebrar (...). *Ceremonial de los Officios Divinos...*, 1591, fl. 29 v.. Embora não seja manifesta e evidente a obrigatoriedade de cumprimento, como refere Rui Carita (“A pompa e aparato das sacristias ultramarinas portuguesas”, p. 115), em nosso entender, no missal romano, está subentendido que a sacristia é o lugar apropriado para a paramentação. A sugestão de outro local estará, por princípio, condicionada pelas possibilidades de cada templo: não existência de sacristia; falta de acomodamento da mesma (dimensão, por exemplo) para a preparação da liturgia; eventual localização dos paramentos e alfaías noutra divisão (coro, corredor interno, ...). A importância dada à preparação das cerimónias e à paramentação, sobretudo depois de Trento, como se verá adiante, impede-nos de pensar que estes actos se poderiam realizar num local arbitrário, nem sequer o altar seria apropriado já que estava reservado aos bispos, segundo Decreto publicado em 1612. Em 1659, a utilização da sacristia para a paramentação torna-se mesmo obrigatória por Decreto da Sagrada Congregação de Ritos, sob o pontificado de Alexandre VII, “e quando por limitação do lugar, ou falta de Sacristia ajão de os receber do Altar, será da parte do Evãgelho, e não do meyo, como dizem Gav. Mich. Cast. e Claud”. MACEDO – *Thezouro de Ceremonias...*, p. 126.

---

O acto da paramentação envolvia-se de uma grande sacralidade, como se constituísse, por si, o investimento dos poderes divinos no ministro que fosse celebrar: “*Depois do Sacerdote ter o corpo ornado, no exterior com as vestes sagradas, e muito mais estando vestido no interior com muitos habitos de virtudes, representando a pessoa do Senhor offerecido na Cruz ao Padre Eterno por nossa salvação, que isto dis Lactancio Firmiano significa a sahida do Sacerdote para o Altar*”<sup>36</sup>. Neste sentido, para cada paramento havia uma oração específica a proferir, e, no final, um espelho que traduziria a desejável dignidade do conjunto ou os defeitos a corrigir na composição, de forma a evitar o caricato perante a assembleia dos fiéis.

É este sentido profundo que obrigava a uma necessária reverência no espaço da sacristia, preceituando-se a observância do silêncio em qualquer situação, embora fosse mais vincada na presença do celebrante aquando da preparação da liturgia. Constituições e cerimoniais<sup>37</sup> impõem, desta forma, o silêncio introspectivo como norma – “*E como quer que a sancristia seja deputada pera os sacerdotes que hã de celebrar e alimpar suas consciencias. Mãdamos que os clerigos e pessoas que nella estiuerẽ, assi na nossa See como nas outras: estem em silencio e com toda a honestidade: e nam falem mays que ho necessario com voz honesta e baixa*” –, e, por vezes, o sacristão é encarregue da sua vigilância, penalizando os infractores – “*E alem disto, mandamos ao tesoureyro que nam lhes dee guisamento por aquelle dia*”. O que sugere a territorialização do espaço da sacristia, encerrando as suas portas aos leigos – “*E nam consentira entrar algum leygo dentro da dita sacristia, saluo leuando algum recado: ho qual dado logo se sayraa. Ou hauendo de ministrar algũa cousa que entam podera nella estar em quanto for necessario*” – e a interdição de actos de outra natureza – “*E nã faram nella juramẽtos por nenhũa cousa que seja: sob pena de cincoẽta reaes por cada vez que o contrayro fezerem*”<sup>38</sup>.

Mas, cabe aqui questionar: até que ponto as sacristias permaneciam espaços exclusivamente dotados ao sagrado? Juramentos, conversações profanas, “*praticas, tratos,*

---

<sup>36</sup> MACEDO – *Thezouro de Ceremonias...*, p. 134.

<sup>37</sup> Veja-se, a título de exemplo, o que nos diz o já tardio *Ceremonial Ecclesiastico* do Frei Mathias de Santa Anna (p. 115), baseando-se na determinação das constituições da sua Ordem: “*Tambem cuidará muito se guardar silencio na Sacristia, principalmente no tempo das Missas, para que não se perturbe a devoção dos Celebrantes, e dos ouvintes; advertindo aos Religiosos, que nesta materia se descuidarem: e quando seja necessario fallar, será em voz baixa, e com brevissimas palavras; ou advertirá por aceno: para o que importa muito seja o mesmo Sacristão o primeiro na observancia do silencio, dando a todos bom exemplo*”.

<sup>38</sup> *Constituições synodales do Bispado de Coimbra*, 1548, fls. 52-52v. A fórmula repete-se, com pequenas variações de texto e das penas, em Lamego (1563), Goa (1568, 1592), Porto (1585), Viseu (1617), Lisboa (1656, 1737), Algarve (1674), Viseu (1684), Porto (1690, 1735), Braga (1697), Bahia (1719, 1765).

---

& *negocios*”, teriam, habitualmente, lugar nas sacristias, é o que nos permitem deduzir as proibições feitas<sup>39</sup>. O que nos remete para a prática real, para a rotina dos dias, onde a sacristia, geralmente, como espaço de grande aparato e de carácter reservado poderia servir como “salão nobre”<sup>40</sup>, como local de recepção de sés, paróquias e confrarias – templos onde a secularidade se intrometeria com maior recorrência e propriedade<sup>41</sup>.

Por oposição, podemos imaginar que, dado o carácter profundamente reservado dos conventos femininos, aos quais Trento impôs a clausura total, o espaço da sacristia se realçava como lugar dos domínios do masculino, sendo proibitiva a entrada das religiosas. Logo, é possível que, tal como acontecia em todos os espaços de comunicação com o exterior, o contacto entre a sacristia e a clausura se fizesse através de roda<sup>42</sup>, isolando-a do quotidiano conventual.

Borromeo, que dedica um capítulo à edificação das igrejas de conventos femininos, dá especial atenção à questão da sacristia neste contexto, estipulando para o local apenas os elementos fundamentais à preparação do ministro para a celebração e normas concretas para a protecção da clausura: “En tal edificación cuídese aquello, que cualquier cosa de la obra, ya sea ventana, ya rueda, u otra, no se haga de tal suerte, de donde pueda verse u oírse al monasterio de las monjas. Y por eso, la pila de agua que se coloca en la sacristía exterior para lavarse las manos, no tenga absolutamente algún tubo o canal, por el cual se acarrea o se vierte allá de otra parte. Y no se haga ningún edificio en la parte superior, a donde de algún modo pueda haber entrada para las monjas mismas”<sup>43</sup>.

Não obstante a intromissão do secular no espaço que nos ocupa, a sacristia é, por definição, um espaço vocacionado à vivência do sagrado. Como vimos, a preparação para a Missa era um acto fundamental. E as várias fórmulas celebrativas, definitivamente fixadas no missal de Pio V, condicionaram não só a distribuição dos elementos que compunham a sacristia

---

<sup>39</sup> Ver Tabela 1 nos Anexos.

<sup>40</sup> Havia disposições específicas para divisões que funcionassem como cartórios nas igrejas, mas todavia é possível que existisse necessidade de um espaço de maior representação nas igrejas paroquiais, pelo que em meados do século XVIII, nas igrejas pombalinas de Lisboa, por exemplo, surgem os designados salões nobres, espaços de grande aparato (com tectos estucados) e de largas dimensões, que se situavam no primeiro piso das fábricas paroquiais.

<sup>41</sup> No que respeita a conventos e mosteiros masculinos é possível que as necessidades de representação fossem colmatadas por outros espaços que não as sacristias, já que eram complexos edificadas muito compartimentados, com divisões que se prestavam às mesmas funções, como as Portarias, por exemplo. Todavia, isto não significa que as sacristias claustrais tivessem menos aparato que as seculares.

<sup>42</sup> Tal como Eduardo Duarte indica ter acontecido no Convento de N.ª Sr.ª dos Cardais, em Lisboa. DUARTE – “A arquitectura do convento dos Cardais”, p. 26.

<sup>43</sup> BORROMEO – *Instrucciones...*, p. 89.

---

como também a disposição dos ministros e dos seus ajudantes dentro do seu próprio espaço<sup>44</sup>, convertendo-o numa espécie de bastidor do “teatro” litúrgico. Encenação que é tanto mais viva quando Campelo de Macedo recria o cortejo da saída da sacristia para o altar, onde o sacerdote *“deve considerar, que vay caminhando para o Altar; e lembrarse muito de propozito, que representa a pessoa de Christo da mesma maneira que foy andando para o monte Calvario com a Cruz às costas”*<sup>45</sup>.

Para além das cerimónias que pautavam cada ano litúrgico, não podemos esquecer toda a liturgia laudativa e sacramental que pontuava o quotidiano dos templos, preenchendo os dias e noites das igrejas. Esta multiplicação dos actos litúrgicos tornava as sacristias espaços de permanente circulação, por vezes, criando agitação e desordem e dificultando a correcta aplicação da regulamentação. A este título, é interessante notar a constatação da impossibilidade da utilização da sacristia no dia da missa solene do Santíssimo Sacramento, como se depreende das palavras de Frei Affonso de Monroy, no início de Setecentos: *“Muitas destas cousas, que se poem na Capella mor, poderiam vir a seu tempo da Sacristia, como se faz em as demais Igrejas, mas nesta da Santissima Trindade concorre tanta gente neste dia, que fica muy difficultosa a passagem para a Sacristia, & poderá haver muita dilação, & succederem muitas faltas, para que as não haja, & se faça tudo com perfeição he acerto prevenir todo o necessario para se fazerem a seu tempo as funções deste dia que são muitas”*<sup>46</sup>.

### 3. A consolidação de uma tipologia

A liturgia cristã teve, como vimos, implicações fundamentais na génese da sacristia, pelo que é a ela que recorreremos para o entendimento da sua tipologia arquitectónica e decorativa.

No que respeita à localização, já mencionámos que, na história da Igreja, a primeira referência à localização das sacristias na cabeceira dos templos data do século V, justificada pelas exigências de proximidade da capela-mor, que se manifestam, não só na

---

<sup>44</sup> Estas disposições, sobretudo no que respeita à Missa Solene, surgem, por exemplo, em MACEDO – *Thezouro de Ceremonias...*, e são bem esclarecidas em COELHO – *Curso...*, vol. II, Tomo II.

<sup>45</sup> MACEDO – *op. cit.*, p. 135.

<sup>46</sup> MONROY – *Ceremonial Eucharistico*, p. 5.

preparação dos rituais, como também na saída processional dos ministros para o altar. No entanto, mantém-se, no contexto da tratadística da arquitectura, entendida como espaço exógeno, adossado ao corpo da igreja<sup>47</sup>.

Sobretudo a partir do período moderno, as sacristias erguem-se em anexo aos templos medievais ou surgem já nos novos projectos integradas nos complexos edificados das igrejas, junto às cabeceiras, transeptos ou naves, e podendo ter ligações aos claustros, à semelhança das salas de capítulo nos conventos e mosteiros. De uma leitura geral das plantas de sés e conventos disponíveis na DGEMN<sup>48</sup>, num somatório de cento e cinquenta e sete edifícios que não corresponde ao total das igrejas construídas em território português, nem distingue períodos de construção, notamos que cerca de setenta por cento dos edifícios mantém a sacristia à esquerda, à direita ou no tardo da cabeceira; e quinze por cento situa-a junto do ou no próprio claustro. Os restantes dividem-se entre o transepto e a nave, denunciando que parte dos espaços, a que se exceptuam os projectados de raiz, teve, claramente, a sua localização condicionada pelas preexistências construídas, obrigando a um reajustamento das normas ideais.

A determinação da localização das sacristias era, certamente, objecto de avaliação em reuniões dos corpos directivos, já que constituía uma dependência de crescente importância



**Gráfico 1 e 2 – Localização geral das sacristias em relação ao corpo das igrejas e situação específica das sacristias nas cabeceiras.**

no seio das igrejas. Um documento posto a lume por Aires de Carvalho sobre a sacristia do colégio jesuíta de Lisboa, S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, confirma esta asserção e demonstra como o

<sup>47</sup> Palladio, IV, 5: “Si aggiugne alle nostre chiese un luogo separato dal rimanente del tempio, che chiamamo sacrestia, dove si servano le vesti sacerdotali, i vasi et i libri sacri, e l’altre cose necessarie al culto divino, e dove si apparano i sacerdoti”, citado in BAROCCHI, P. – “Commento”, p. 453. O próprio Carlo Borromeo se refere ao espaço da sacristia como um dos “edificios adjuntos a la iglesia”, uma “edificación única e particular”. Ver citação em epígrafe da primeira página deste capítulo. BORROMEO – *Instrucciones...*, p. 77.

<sup>48</sup> Recolhemos, igualmente, dados a partir de plantas publicadas em estudos e de visitas aos locais. A análise restringe-se a sés, colégios, mosteiros e conventos, dado constituírem edifícios, à partida, com maior potencial investidor e com corpos clericais de maior relevo. Excluem-se, portanto, igrejas matrizes, paroquiais, capelas, misericórdias e santuários.

debate se centrava, justamente, na praticidade da arquitectura, tendo em conta os desígnios organizativos e funcionais da sua utilização<sup>49</sup>.

Embora fosse desejável estabelecer um inquérito maior e mais exaustivo junto das fontes e dos edifícios, que permitisse responder melhor aos fundamentos determinantes da localização, foi-nos possível recolher, de novo, nas constituições sinodais elementos conclusivos. As *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, de 1621, recomendam, especificamente para as igrejas conventuais<sup>50</sup>, que houvesse “*Sanchristias capazes, segundo o numero dos Ministros, & qualidade das Igrejas*”, e fossem edificadas “*de maneira, que nam tirem a luz à Capella mór, ou Igreja, ou em distancia do Altar mór, que se possa ir dellas para elle precessionalmente*”<sup>51</sup>, justificando-se assim a proximidade e a relação com a capela-mor.

Estas Constituições consideram-se, bem como as de Viseu (1617), “um texto exemplar das políticas de reforma católica, são modelos de erudição, inauguram uma nova estrutura dispositiva das matérias e serviram de paradigma à de Lisboa de 1646, do Algarve de 1674, de Lamego de 1683 e às do Porto de 1690”<sup>52</sup>. Resultante do Sínodo realizado em 1614, o seu texto é precioso pelas informações que nos fornece sobre os assuntos relativos à “*Edificação, & Reparação das Igrejas, Ermidas, & Mosteiros*”, onde não é votada ao esquecimento a sacristia.

Encomenda-se às fábricas que façam as sacristias “*de abobada, ou forradas, & outro sim lageadas, ou ladrilhadas, & cayadas, como das Igrejas, & Capellas fica dito*”<sup>53</sup>, confirmando preocupações práticas com a edificação do espaço. A orientação da sacristia deveria ser para nascente ou para poente, por forma a facultar a luz necessária a um ambiente seco, que contribuísse para a conservação dos paramentos e alfaías. “*Frestas de*

<sup>49</sup> Em Setembro de 1696, reuniu-se a “*junta*” para a “*Consulta acerca do lugar da Sacristia*”, onde “*se propos 1.º se a Sanchristia da Igreja se devia fazer encostada imediatam.º ao Camarim, ou tribuna; ou se seria melhor, q entre a tribuna e sanchristia se fizesse hum Corredor q desse passagem p.º a outra parte do Coll.º se algum dia se fizer conforme a traça, pois por cima da sanchristia não podia haver passagem do corredor de baxo nem ainda do de cima*”. IAN-TT, Cartório Jesuítico, Maço n.º 67, doc. n.º 45, publicado por CARVALHO, A. – “*Novas revelações para a história do Barroco em Portugal*”, p. 18 e MARTINS, F. S. – *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, vol. 2, p. 104.

<sup>50</sup> Não nos foi possível descortinar a explicação para a directriz explicitamente dirigida aos conventos. É possível que, dado o maior número de compartimentos existentes nos complexos conventuais, se obliterasse a necessidade de sacristias adequadas às exigências.

<sup>51</sup> *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 369.

<sup>52</sup> PAIVA – “*Constituições Diocesanas*”, p. 15.

<sup>53</sup> *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 369.

---

*grades de ferro fortes, & seguras*” e “*boas portas com fehaduras, & chaves*”<sup>54</sup> são outros dos cuidados a ter em conta, dada a necessidade de segurança do espólio sagrado.

Verifica-se aqui, com interesse acrescido, a proximidade com as *Instructiones Fabricae* de Carlo Borromeo. O bispo milanês, em 1577, ditava igualmente, embora de uma forma mais pormenorizada e completa, preceitos quanto à localização e orientação da sacristia, à sua relação com a capela-mor, ao cuidado com a luz e conservação dos ornamentos contra a humidade e à arquitectura do interior. Estas indicações coincidem, por vezes textualmente, com as que deparamos nas Constituições do Porto, até mesmo na definição de um anexo para a guarda de objectos de maior dimensão ou de serventia inferior da igreja<sup>55</sup>, que libertaria a sacristia para a sua justa função.

Esta ocorrência, isolada nos textos sinodais, permite-nos questionar a eventual influência do tratado de Borromeo no nosso país, que se traduziria numa versão simplificada e resumida, mas igualmente incisiva nas questões práticas seleccionadas. Com o apropriado estatuto de tratado, a obra de Carlo Borromeo caracteriza, de uma forma bastante organizada, os elementos constituintes da sacristia, elementos esses também presentes nos os textos instrumentais portugueses da liturgia católica.

Veja-se, a propósito, a enumeração contida numa das rubricas do manual de Lucas de Andrade: “*Notará os almarios, as arcas, o lauatorio em que se lavaõ as mãos, se está limpo, se tem agua, se tem toalha junto delle, pera se aliparẽ as mãos, a agua que cae na bacia, se tem sumidouro, se tem Capella, que imagem tem, se he decente, se tem retabolo, se tem caixoens em que se reuestem os Sacerdotes, se tem em cima algũa Imagem, se he como conuem, se ha espelho pera se ver o Sacerdote, se vay composto, quando acaba de se reuestir, se tem aly as Oraçoens escritas pera antes, & depois da Missa, se estão escritas as preces, pera se reuestir o Sacerdote, de letra que se veja bem*”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 369.

<sup>55</sup> Ver Tabela 2 dos Anexos. Note-se que estas constituições tiveram o privilégio do conselho de um grande teólogo jesuíta espanhol – D. Francisco Suárez (1548-1617), conhecido ao tempo por “*Doctor eximius et pius*” –, cuja grande erudição abarcaria certamente as *Instrucciones fabricae* de Carlo Borromeo. VASCONCELLOS, A. – *Nota chronológico-bibliographica das Constituições diocesanas portuguesas, até hoje impressas*, p. 18.

<sup>56</sup> ANDRADE – *Visita geral...*, p. 63. Reservamos para uma investigação futura o desenvolvimento e caracterização aprofundada dos vários elementos que compunham o espaço da sacristia.

#### 4. As sacristias em Portugal de Quinhentos a Setecentos: caracterização tipológica

##### *A inauguração de um espaço – o período manuelino na arquitectura portuguesa*

O período manuelino na arquitectura portuguesa poderá considerar-se, a nosso ver, o momento inaugural da edificação de sacristias de raiz, tendo em conta que são já espaços conscientes de uma tipologia independente. Enquadram-se nas campanhas de obras patrocinadas pelo rei D. Manuel as sacristias dos mosteiros de S.<sup>ta</sup> Maria de Belém e de S.<sup>ta</sup> Maria de Alcobaça, ambas da responsabilidade do mestre biscainho João de Castilho<sup>57</sup>.

De comum (dado que a de Alcobaça ruíu com o Terramoto de 1755) apenas sabemos que as duas são nobilitadas à entrada por portais de grande presença escultórica, de raiz gótico-manuelina, sobretudo o dos cistercienses, formado por troncos vigorosos e ramagens fartas. A sala quadrada que serve de sacristia ao Mosteiro dos Jerónimos foi abobadada em “leque”, com o seu epicentro gerador na coluna colocada ao centro do espaço<sup>58</sup>. Coluna duplamente singular: não só porque tinha como serventia primitiva a fonte de sacristia, tratando-se assim de um caso isolado, como pela belíssima decoração renascentista que ostenta e abre caminho, pela via do ornamento e mão dos biscainhos, à linguagem clássica em Portugal. 4; 5 1; 2

A concepção do espaço é ainda algo experimentalista, se tivermos em conta que a plena identidade das sacristias se sistematiza dentro dos padrões da arquitectura clássica, onde cada elemento funcional age como módulo. Todavia, os dados estavam lançados para a história particular de um espaço que, em Portugal, se constitui, estruturalmente, em duas super-categorias distintas: a sacristia monumental ou arquitectónica e a sacristia ornamental ou cénica; permitindo-nos enquadrar a identidade de cada obra ao longo da história da arte moderna portuguesa.

##### *Sacristia Monumental ou Arquitectónica*

No Renascimento italiano a sacristia ganha proporções de grande dignidade e aparato, na sua promoção como espaço autónomo e coerente, participando das divisões artísticas das

<sup>57</sup> Sobre o mestre biscainho e estas realizações veja-se MOREIRA, R. – *Jerónimos*, PEREIRA, P. – “As grandes edificações”, pp. 63-69.

<sup>58</sup> Sob a direcção de João de Castilho, esta sacristia foi executada em 1517 por Fernando de la Fremosa e dez operários. PEREIRA – *op. cit.*, p. 65. Cabe aqui, ainda, referir a sua localização no claustro, com uma porta no interior e pequeno corredor que dão acesso ao transepto norte da igreja.



igrejas. Produto de empreitadas isoladas ou fazendo parte dos planos arquitectónicos *ex novo*, são cuidadosamente concebidas pelos grandes vultos da arquitectura italiana, cumprindo com rigor o ideário clássico divulgado pelos tratados de arquitectura coevos.

Espaços, inicialmente, de definição cúbica, evoluem depois para interiores de dimensões generosas, abobadados em pedra, e organizados em eixo para um retábulo, tal como numa igreja. Os seus alçados podem ser divididos por pilastras, ostentar nichos para esculturas e a abertura de grandes vãos para a entrada de luz, conforme prescrevia Borromeo no seu tratado.

A existência de sacristias com estas características monumentais, de aportação italiana em Portugal, só tem verdadeira expressão a partir do período filipino, num percurso que se prolonga até meados do século XVIII. Como Robert Smith bem viu, num estudo de 1970<sup>59</sup>, “a fórmula, que repete em miniatura o esquema da nave das principais igrejas da época, encontra-se, esplendidamente desenvolvida, em toda uma série de sacristias imponentes”.

Um dos primeiros casos é a sacristia do **Convento de Cristo** em Tomar, cuja “arquitectura alegre” pode ser, segundo Rafael Moreira, atribuída a Francisco Lopes<sup>60</sup>. Arquitectonicamente considerada “uma obra sem antecedentes que a expliquem e sem qualquer projecção futura”<sup>61</sup>, a sacristia nova de Tomar<sup>62</sup> conserva, na sua estrutura, uma

7ab

<sup>59</sup> SMITH, R. – “A sacristia do Tesouro da Sé Primacial”, pp. 8-10.

<sup>60</sup> MOREIRA, R. – “Arquitectura: Renascimento e classicismo”, p. 355. A datação da sacristia não é, contudo, clara, dado que a pouca documentação existente poderá induzir a conclusões precipitadas, tendo em conta que, num século se fizeram duas sacristias: a primeira em 1484, a mando de D. Manuel, e a seguinte no último quartel do século XVI (ver nota 62 nesta página). A data de 1620 na porta de entrada que dá para o claustro, que Albrecht HAUPT (*A arquitectura do renascimento em Portugal*, p. 190) considerou para a datação e atribuição de autoria (Álvares), tem correspondência directa com a intervenção de Terzi na uniformização dos portais do claustro do cemitério. É também a data de conclusão do lavatório na Sala de Passagem, obra complexa estando relacionada com o projecto filipino de construção do aqueduto (1584-1598). Havendo uma atribuição de verba em 27 de Junho de 1612 para a obra da sacristia nova, esta não colocará, por principio, em causa a datação do projecto podendo referir-se a quaisquer obras de conclusão entre o Cardeal Henrique e Filipe II. Para a sua datação definitiva contribui a descrição de 1589, redigida pelo Frei Jerónimo Roman (*Libro de la ynclita Caualleria...*, p. 113), tendo em consideração a coincidência do texto com o objecto descrito. As obras anteriores, do priorado de Dom Frei Rafael (1583-1585) (referidas por JANA, E. – *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*, vol. I, p. 302), reportar-se-ão ainda à sacristia manuelina. O potencial conflito com a data da descrição de ROMAN (*op. cit.*) e as datas constantes no livro de obras de remodelação da serventia da sacristia manuelina, facilmente se poderão atribuir ao encerramento de funções da antiga sacristia com a conclusão da nova.

<sup>61</sup> SOROMENHO, M. – “Classicismo, italianismo e ‘estilo chão’”, p. 382.

<sup>62</sup> A primeira sacristia de Tomar foi da iniciativa de D. Manuel. O Duque de Beja, quando assume o cargo de Grão-Mestre da Ordem de Cristo em 1484, teve imediatamente a preocupação de dar à sacristia, que funcionava até aí na capela de S. Jorge, um espaço autónomo. Mandou, então, “*logo fazer pegada com a seruintia e escada do coro e antre elle e a casa do capitulo e o muro e esta egreja / e abrio sua porta e seruintia logo no outro pano junto do portal e seruintia do coro e fez seruintia do coro pera ella e huma casa forte no cubello e torre pegada com ella da banda do norte pera guarda da prata e cousas de preço que depois seruiu de cartorio (...)*” (1571). IAN-TT, Ms. Corpo da Ordem de Cristo, Livro 232, *Tombos de*

organização que irá prevalecer na concepção das sacristias monumentais. De planta rectangular e cobertura em abobada de berço de caixotões, a sacristia nova albergava nos alçados laterais, encaixados nos arcos, os arcazes<sup>63</sup>. Os topos recebem de um lado dois lavabos e do outro dois nichos para esculturas, ambos ladeados por vãos com prateleiras para arrumo de alfaia no registo inferior e vãos iluminantes no superior, na altura com “*grandes y Ricas uidreras de ymagineria*”<sup>64</sup>. Todo o espaço se revela de uma beleza singular, conferida pela decoração arquitectónica: pilastras em estípide, hermes, tabelas, aletas, mísulas, frontões e cartelas em *rollwerk*, de belo desenho salientado pela policromia dourada, numa recreação com o cânone clássico atestada ainda pela subversão da hierarquia das ordens: dórico-jónico-dórico. As pinturas dos caixotões do tecto, com *groteschi* no mesmo tom dourado sobre negro, e dos arcos laterais complementam o ar de requinte desta sacristia tão particular que, dentre os “*preciosissimos ornamentos e vasos de prata e ouro*”, tinha “*hum Sanctuario de Relíquias e entre outros hum relicario del Rey D. Manuel obrado pellos grandes engenhos da India os quais são avaliados em 24 000 Cruzados e hum habito de Christo em ouro esmaltado, que deo Filipe I deste Reyno avaliado em 14 000 cruzados*”<sup>65</sup>.

8

Contíguos à sacristia, dois espaços complementam as suas funções: a sala do tesouro<sup>66</sup> e a sala de passagem – antiga sacristia manuelina – com o lavabo posterior seiscentista. Este espaço funciona como ante-sacristia, uma espécie de ante-câmara que soleniza a própria divisão da sacristia. A separação da sacristia e de um vestíbulo anexo, com ou sem lavabo, foi, aliás, uma solução comum, estabelecendo hierarquias na leitura e vivência das dependências clericais.

---

Pedralvares, fl. 5, in *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*, pp. 183-186. Actualmente designada por Sala de Passagem, a sacristia manuelina transformou-se, no final do século XVI, na ante-sacristia da sacristia nova, albergando o lavabo que aí foi construído em 1618-1620. Cfr. BRANCO, R. – Ficha de Inventário “Convento de Cristo”; TEIXEIRA, G. – “A casa do capítulo incompleta do Convento de Cristo”, pp. 71-72.

<sup>63</sup> Função confirmada pela planta levantada pelo Arq.º Manuel Tomás de Sousa Pontes, onde se indica nos vãos dos alçados o seguinte: “*Arco onde existiam os bufetes*”. Os “*caxones excelentemente labrados*” guardavam um valioso património têxtil: “*ornamentos debrocado yricas sedas dediferentes colores*”. ROMAN – *Libro de la ynclita Caualleria*..., p. 113.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>65</sup> Frei Jacinto de S. Miguel, [Papéis vários redigidos por Frei Jacinto de S. Miguel – c. 1700], B.N.L., Reservados, cód. 8842, fl. 197, in JANA – *O Convento*..., vol. III, Doc. 84, pp. 247-252. O “*habito de Christo em ouro esmaltado*” é a conhecida cruz hoje integrada no Tesouro da Sé de Lisboa.

<sup>66</sup> Com acesso apenas a partir da sacristia, a sala do tesouro é um espaço abobadado e sem vãos, destinado à guarda das inúmeras preciosidades que faziam parte do tesouro do Convento, substituindo a casa forte mandada fazer por D. Manuel no cubelo da muralha.

Na sacristia do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> **Cruz de Coimbra** encontramos a mesma desmultiplicação dos espaços, com a ligação à sala do tesouro e à casa do lavabo. Construída entre 1622 e 1624, com risco tradicionalmente atribuído a Pedro Nunes Tinoco<sup>67</sup>, esta sacristia é, sem dúvida, uma das mais notáveis de Portugal. Obra singular pelo uso rico da ornamentação arquitectónica, em face da linguagem sintética presente no esparso catálogo atribuído ao arquitecto<sup>68</sup>, deverá ser entendida tendo em consideração o trabalho dos canteiros locais chefiados pelo empreiteiro Manuel João<sup>69</sup>, na esteira do Renascimento coimbrão.

O belíssimo abobadamento em caixotões geométricos, que se espelham na composição do piso pétreo, rematado por janelas termais nos topos, a pormenorização requintada do entablamento e das pilastras que dividem o alçado, a erudição sumptuosa dos quatro portais, constituem, nas palavras de A. Haupt, “um espaço verdadeiramente monumental de cores preciosas”<sup>70</sup>. Esta composição de linguagem elaborada fundamenta-se noutras peças arquitectónicas da cidade, como a capela-mor do colégio de S. Bento (demolida), a igreja do Convento de S. Domingos (demolida), ou a sacristia da Sé Velha (parcialmente demolida), e culmina nos estuques da capela-mor da igreja do Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho ou da Sapiência, naquilo a que Maria de Lurdes Craveiro designa por “triumfalismo festivo contido na arquitectura crúzia da década de trinta do século XVII”<sup>71</sup>.

Refira-se ainda que, no alçado sobre os arcazes, se dispõe um Cristo na cruz, ladeado pela Virgem e por S. João colocados no nicho de cada uma das pilastras. Esta disposição da imaginária encontra paralelo na sacristia do Mosteiro de S. **Salvador de Grijó**, onde as esculturas, de dimensão aproximada, se sustentam sobre peanhas de pedra e se destacam,

<sup>67</sup> Substitui a sacristia original, feita em 1513 pelo mestre Boytac e alargada em 1590. CORREIA – *Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz*, p. 9. A demolição da sacristia manuelina, em 1621, por iniciativa do prior geral D. António da Cruz, terá sido controversa, segundo consta da *Chronica dos Conegos Regrantes de Santo Agostinho*: “Foi d’espíritos generosos, como mostrou na obra da Sacristia nova do mosteiro de Santa Cruz, que empreendeu e levou ao fim, cōtra o parecer dos architectos, que diziam se derribasse a sacristia velha, a que estava encostada á capella mór da egreja, que havia de cahir a capella: porém o prior geral lhes tirou este receio com boas e evidentes razões, e a experiencia mostrou que os architectos se enganavam, porque derribada sachristia velha, ficou a capella mór em pé, se render por parte alguma”. SANTA MARIA, D. Nicolau de – *Chronica dos Conegos Regrantes de Santo Agostinho*, vol. II, 371, cit. por BRANCO, M. B. – *Historia das Ordens Monasticas em Portugal*, pp. 606-607.

<sup>68</sup> Igreja de S.<sup>ta</sup> Marta de Lisboa (1616-36); igreja do Mosteiro do Salvador de Lisboa (1616-17); Palácio e Quinta do Conde da Castanheira, em Lisboa (c.1631-40), entre outras. SERRÃO, V. – *O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco*; SERRÃO, V. – “Marcos de Magalhães”, nota 54, pp. 288-289. Já o lavabo, na divisão anexa à sacristia, apresenta maior aproximação à obra deste arquitecto, no tratamento do vocabulário arquitectónico.

<sup>69</sup> CORREIA, V.; GONÇALVES, N. – *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*, p. 48.

<sup>70</sup> HAUPT – *A arquitectura...*, p. 216.

<sup>71</sup> CRAVEIRO – “O Colégio da Sapiência ou de Santo Agostinho, na Alta de Coimbra”, p. 74.

como em S.<sup>ta</sup> Cruz, do pano de fundo inteiramente revestido por azulejo de padrão tipo “tapete”. A remodelação da sacristia de Grijó ocorreu entre 1627 e 1630, no priorado de D. Bartolomeu, possivelmente, sob a influência da casa-mãe crúzia<sup>72</sup>.

Datará, igualmente, do primeiro quartel do século XVII uma outra sacristia conventual, de pendor monumental, que importa referir: **S. Domingos de Benfica**. Esta sacristia figura o mesmo programa arquitectónico da igreja, de que faz parte, podendo datar-se do período de reconstrução da mesma, nas primeiras décadas de Seiscentos<sup>73</sup>. De planta rectangular e abóbada de berço, todo o espaço caiado de branco é animado por sóbrias tabelas monumentais de cercadura de estuque em tons de rosa e cinza, com efeito prolongado nos caixotões do tecto, sendo nesta ornamentação que reside a sua singularidade. Estando orientada para um arco retabular, o eixo de visibilidade alinha-se pela entrada num dos topos. 13

Do ciclo da Restauração, elegem-se, da capital, as sacristias dos conventos de **S. Domingos** e de **N.ª Sr.ª da Penha de França**. Esteve na origem destas duas sacristias, o patrocínio de personagens eminentes ligadas à Coroa, que se fizeram tumular nestes espaços<sup>74</sup>: D. Luís Barbuda de Melo (fidalgo da Casa de D. Afonso VI e alcaide-mor da vila de Montemor-o-Velho) em S. Domingos e António de Cavide (escrivão da Câmara no Desembargo do Paço da confiança de D. João IV) e sua mulher, D. Maria Antónia de Castro, na ante-sacristia da Penha de França. Esta prática, de modo algum rara entre os dignitários portugueses do período pós-Restauração, repetiu-se ainda nas sacristias do Convento das Flamengas<sup>75</sup> (João van Vessem, Provedor da Alfândega no Conselho da Fazenda no reinado de D. João IV), do Convento da Graça (Mendo Foios Pereira, secretário de Estado de D. Pedro II) e do desaparecido Convento de S. José de Ribamar, em Alges (Francisco Cardoso de Torneo, 14  
15

<sup>72</sup> O início da construção da sacristia data de cerca de 1593. O azulejamento das paredes parece ter sido reformulado em 1710, cobrindo-se todo alçado até à cornija (SANTOS, C. F. – *A arquitectura do mosteiro de S. Salvador de Grijó*, vol. I, pp. 48, 63-64), todavia José Meco insere a tipologia azulejar ao primeiro terço do século XVII (MECO – *O azulejo em Portugal*, p. 201).

<sup>73</sup> Horta Correia indica que em 1613 a igreja já estaria em construção. No artigo do *Dicionário da História de Lisboa* sobre esta igreja, atribui-se a intenção de reconstrução da igreja ao priorado do Fr. João de Vasconcelos, balizando as obras entre 1624 e 1633. CORREIA – “A arquitectura”, p. 127. PEDRO, M. G. – “Nossa Senhora do Rosário (Igreja de)”, in *Dicionário da História de Lisboa*, pp. 651-652.

<sup>74</sup> Tal prática não se restringiu a Portugal, conhecendo-se, pelo menos um outro caso – o patrocínio da sacristia nova da Catedral de Santiago de Compostela (1694-1723), feita mausoléu do arcebispo Fr. Antonio de Monroy, onde se dispenderam cerca de um milhão e meio de reais. TAÍN GUZMÁN, M. – “La cajonería barroca de la Catedral de Santiago de Compostela”, pp. 632.

<sup>75</sup> Sobre o testamento que atribui o patrocínio da sacristia a João van Vessem: SIMÕES, J. M. – “A capela sepulcral de João van Vessem no Convento das Flamengas”. O sepultamento fez-se num carneiro colocado no arco retabular, à semelhança do túmulo de D. Luís Barbuda de Melo em S. Domingos.

deputado do conselho geral do Santo Ofício e cónego da Catedral de Évora<sup>76</sup>).

Preside nestes espaços uma impressão comum de um “estilo chão”, em que os alçados de risco seco deixam de ser estruturados pelas ordens arquitectónicas (como era visível, aliás, em S. Domingos de Benfica), reservando a elementos pontuais de maior nobreza, como o arco retabular da sacristia dominicana e o lavabo da dos agostinhos, um desenho de maior erudição na composição e ornamentação<sup>77</sup>. É justamente nestes pormenores que encontramos um certo “ar de família”, que vai de encontro à atribuição da traça do mesmo artista, Marcos de Magalhães<sup>78</sup>. 16

Paralelamente, encontramos o mesmo vocabulário no programa, muito mais erudito e de decoração mais rica, que constitui a sacristia da **Sé Catedral de Lisboa** (1649<sup>79</sup>). Partilha-se, nestas três sacristias, o mesmo gosto pelo uso das pedras coloridas – branca, rosa ou vermelha e azul<sup>80</sup> –, pelo jogo de almofadas em cabochão, pelo frontão interrompido, pelos pináculos gomados, pela pormenorização das molduras com a aplicação de óvulos ou escudelas, pelo uso de cartelas em *rollwerk* e pelo piso de desenho geométrico<sup>81</sup>. Independentemente da sacristia catedralícia ser ou não do mesmo arquitecto, o facto é que a concepção dos alçados e o requinte dos pormenores revela uma mestria de fulgor italianizante. Não só visível nos topos, onde dominam os festivos arcos do altar e do 17

<sup>76</sup> “Com as reliquias de varios Santos ornou a sacristia Francisco Cardoso de Torneo [...]. Escolheu-a para seu jazigo, e foi grande a devoção que nos tinha, a mais fina acredora de lhe conceder a provincia esta licença. Mandou-lhe fazer um altar com seu retabolo de madeira dourado, e n'elle em oito meios corpos primorosamente estofados, collocou as reliquias [...]”. A sacristia é descrita por Manuel Bernardes Branco como estando dividida “em duas ordens de caixões em correspondencia, sobre os quaes entre singulares pinturas se veem em cada parte dois meios corpos, tambem com reliquias”. BRANCO – *Historia das Ordens...*, vol I, p. 42.

<sup>77</sup> Para além do lavabo da sacristia da Penha de França ou do túmulo na ante-sacristia, estas duas divisões salientam-se, sobretudo, pelo belíssimo revestimento azulejar que as ornamenta com a frescura dos brutescos policromos, que tinham correspondência com a “abobeda ornada de hum brutesco de flores, ramos, e mininos” (*História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, vol. II, p. 74), que se perdeu, certamente, com estragos provocados no convento pelo Terramoto de 1755.

<sup>78</sup> Segundo um documento divulgado por Aires de Carvalho, sabemos que a sacristia de S. Domingos foi construída pelo mestre pedreiro Gregório Luís sob a traça de Marcos de Magalhães em 1664. CARVALHO, A. – *Catálogo da colecção de desenhos*, pp. XIII-XIV. Vitor Serrão aproxima as duas sacristias na autoria, no estilo e na cronologia (os investimentos de António de Cavide para as obras da Penha de França datam de c. 1667). SERRÃO – “Marcos de Magalhães”, p. 311. Sobre o artista, veja-se ainda o artigo de Rafael MOREIRA do *Dicionário da Arte Barroca...*, pp. 276-277.

<sup>79</sup> SERRÃO, V. et al. – *Sé Catedral de Lisboa – Guia*.

<sup>80</sup> Possivelmente as mesmas “pedras vermelhas de trigache” e os “penedos azuis de Sintra”, usados na igreja do Loreto em Lisboa, na reconstrução da qual Marcos de Magalhães trabalhou (1651-1661). SERRÃO – “Marcos de Magalhães”, p. 282-295.

<sup>81</sup> Para a análise comparativa atente-se, sobretudo, nos seguintes elementos das sacristias: o lavabo do Convento da Penha de França; o arco retabular, o lavabo, as tabelas nos alçados e o emolduramento dos vãos de S. Domingos; os arcos, o lavabo, o emolduramento dos vãos da Sé. Em paralelo, serve igualmente de termo de comparação o portal da igreja do Loreto.

lavabo, ladeados por vãos de remate concheado, como também nos alçados laterais com o registo superior dividido por mísulas, lançando a abóbada (reconstruída após o Terramoto) e rematando altos nichos<sup>82</sup>, e o inferior preenchido mobiliário de altos espaldares. Poder-se-iam aplicar já aqui as palavras de José Fernandes Pereira, respeitantes à sacristia da Sé Primacial de Braga, que se segue na nossa análise: “Esta obra anuncia a renovação das sedes episcopais que não correspondiam já às exigências de um ritual barroco mais complexo quanto ao cerimonial”<sup>83</sup>.

Na transição do século XVII para o XVIII têm lugar as notáveis realizações das sacristias do **Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo** e da **Sé de Braga**<sup>84</sup>, ambas do arquitecto João Antunes<sup>85</sup>. Os dois projectos, que datam de 1696 e 1698, respectivamente, aproximam-se no tratamento dos alçados de cantaria, que se dividem por monumentais pilastras (coríntias em S.<sup>to</sup> Antão e compósitas na Sé bracarense) de fuste estriado sustentando entablamentos hiper-balançados onde descarregam as abóbadas de caixotões. Comparativamente, a organização do espaço é praticamente a mesma: capelas nos topos; disposição dos arcazes a todo o corrimento dos alçados laterais; integração das peças utilitárias (armários embutidos e lavabos) nos paramentos murários dos extremos; iluminação feita por janelas numa das paredes laterais e por óculo nos topos.

No colégio jesuíta, o espaço da sacristia, um dos maiores do País, é ainda valorizado pela policromia dos mármorees que decoram a abóbada parabólica, o friso do entablamento, o emolduramento dos nichos, o piso de motivos geométricos e composições vegetalistas, bem como as tabelas do registo inferior do alçado. Refira-se que estas se constituem, não só como o embasamento dos alçados laterais, como o próprio “espaldar” dos arcazes, albergando pintura, de mão certamente italiana, com os passos da vida da Virgem<sup>86</sup>. Sobre

<sup>82</sup> Ocupados por esculturas de santos portugueses: Rainha S.<sup>ta</sup> Isabel, S. João de Deus e S. Dâmaso (lado esquerdo de quem entra); S.<sup>ta</sup> Engrácia, S.<sup>to</sup> António e S. Veríssimo (lado direito). Entre os nichos rasgam-se vãos, embora na parede que confina com a nave tenham sido entaipados como podemos verificar a partir da comparação com plantas e fotografias anteriores ao restauro da DGEMN. As quatro pinturas que hoje decoram o espaço constituem o espólio remanescente dos quatro altares de desenho clássico que existiam nos topos do transepto (retirados no restauro de 1929-40). O tecto pós-Terramoto será de Pedro Alexandrino (1779).

<sup>83</sup> PEREIRA, J. F. – “Resistências e aceitação do espaço barroco”, p. 47.

<sup>84</sup> O projecto de João Antunes substitui um anterior de 1690 do arquitecto local Domingos Lopes. SMITH – “A sacristia...”, pp. 4-7.

<sup>85</sup> CARVALHO – “Novas revelações...”, pp. 17-18. Para a biografia do arquitecto veja-se PEREIRA, J. F. – “ANTUNES, João”, pp. 33-36.

<sup>86</sup> Paralelamente, as grandes telas que retratam S.<sup>to</sup> Inácio de Loyola preenchem os retábulos pétreos das capelas. Estes retábulos, bem como os sumptuosos lavabos (de formas bem distintas das dos lavatórios da Sé, em granito pintado), denotam um desenho mais tardio, possivelmente das décadas de 1740-50, com recurso a

os vãos do registo inferior abrem-se nichos, onde dominam imagens das Virtudes<sup>87</sup>, enquanto que, na Sé de Braga, é espaço reservado a pintura, tal como nos espaços inter-pilastras no alçado oposto ao das janelas.

Nas vésperas do Barroco em Portugal, estes dois espaços consagram um percurso de magnificência litúrgica, onde a sacristia é tornada monumento, objecto de memória e patrocínio pelas esferas do poder secular e eclesiástico, como ainda a promoção da obra da Sé Primacial pelo arcebispo D. João de Sousa (1647-1710) para sua capela tumular testemunha<sup>88</sup>. Relativamente à sacristia do colégio jesuíta, é significativa a consideração feita, em carta ânua da Companhia de Jesus (1724-1733), sobre os trabalhos da mesma que merecem notados encómios: “Iniciada há trinta e três anos, a sacristia da nova igreja, atingiu a sua perfeição e pode muito bem ser considerada como a primeira e a mais importante, não só pelos materiais utilizados como pelas proporções e amplidão de espaço”<sup>89</sup>.

Ainda antes de terminada a sacristia do colégio jesuíta, concluiu-se a campanha da sacristia do Mosteiro de **S. Vicente de Fora** em 1716, considerada pelo P.<sup>e</sup> António Carvalho da Costa, na sua *Corographia portugueza*, “o non plus ultra das obras, que toda vay de embutidos de pedras de varias cores”<sup>90</sup>. Edificada entre os dois claustros do mosteiro, a sacristia está atribuída a Luís Nunes Tinoco, arquitecto das obras do mosteiro desde 1690, em colaboração com o escultor Claude Laprade<sup>91</sup>. Com desenho fundamentado nas ordens arquitectónicas e de organização aproximada às anteriores, esta sacristia sobressai pelo revestimento total dos alçados por embutidos pétreos de policromia variada<sup>92</sup>. Este caso

---

grinaldas e festões (f. 22), que é atribuído, por Aires de Carvalho, a João Frederico Ludovice, artista responsável pelo sacrário da igreja. Todavia, o carácter festivo e feminino da ornamentação cria algumas reservas quanto a esta atribuição, em face do estilo desse arquitecto que se funda no Alto Barroco romano e num discurso muito mais intelectualizado do classicismo. CARVALHO – “Novas revelações...”, p. 21.

<sup>87</sup> Sobre estas esculturas Fausto Sanches Martins isolou um documento, não datado (IAN-TT, *Cartório Jesuítico*, Maço n.º 80, Documento n.º 46, fls. 114-115) que trata sobre a sua produção, onde se menciona um Domingos Maria Plura que terá esculpido as imagens por cento e trinta moedas que “importão em reis 6240\$000”. MARTINS – *A arquitectura...*, vol. I, p. 425.

<sup>88</sup> Arcebispo de Braga de 1696 a 1703, D. João de Sousa acabaria por não ser aqui sepultado, deixando como signo da sua vontade uma lápide no piso.

<sup>89</sup> Archivum Romanum Societatis Jesu, Lusitania, *Litterae Annuae (Quadrimestrales)* - 54, fls. 250v-252. MARTINS – *op. cit.*, vol. I, p. 425.

<sup>90</sup> COSTA, A. C. – *Corographia portugueza...*, vol. III, p. 365.

<sup>91</sup> O espaço da sacristia estava definido já no projecto original, conforme a planta de 1590 e a copiada por João Nunes Tinoco, ambas da Academia Nacional de Belas-Artes. O arranque dos alicerces terá ocorrido por volta de 1688. SOROMENHO, M. – “O mosteiro e igreja de São Vicente de Fora”, pp. 211-212.

<sup>92</sup> Completa a decoração do espaço um retábulo com pintura atribuída a André Gonçalves, *N.º Sr.ª com o Menino e Santos* (SALDANHA, N. – “A pintura em S. Vicente...”, pp. 214-215) e uma série de bustos de bispos. O tecto pintado será, possivelmente, uma solução remediada pós-terramoto, já que a estrutura dos

---

acaba por se constituir como paradigma limite do uso de embutidos, aproximando-se, pela multiplicação do ornamento, da talha dourada na desmaterialização da arquitectura. Domina sobre a porta, no interior, o busto de D. João V, ao centro de um medalhão, prova do seu mecenato. Tal como no Convento da Graça ou no Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, um portal de belo desenho nobilita a entrada na sacristia. 24

A sacristia do **Convento de Mafra** (anterior a 1737) encontra disposição semelhante à sacristia vicentina, com capela no topo enquadrada por vãos de acesso a pequenas dependências – que na de S. Vicente correspondem ao lavabo –, mas sob o classicismo de influência romana que orientou toda a concepção do monumento. Os lavabos, dispostos em sala anexa, são de traço mais vigoroso e ostensivo, traduzindo, no seu gigantismo, a retórica barroca e teatral do absolutismo joanino. 25 26

Enquadrando-se cronologicamente no ciclo do Barroco nortenho<sup>93</sup>, a sacristia do Convento de S.<sup>ta</sup> **Marinha da Costa** em Guimarães caracteriza-se por uma espacialidade desornamentada, onde se destacam, os lavatórios, o retábulo e o mobiliário monumental nas altas paredes caiadas de branco<sup>94</sup>. A atribuição da campanha de decoração é dada a um mestre ensamblador, Alexandre Pinto Ribeiro, com um contrato minucioso sobre todos aspectos da intervenção (1734)<sup>95</sup>. Podemos ver aqui um exemplo da formatação e simplificação de um modelo estrutural de sacristia que abdica já do risco de um arquitecto, e cuja concepção parte inteiramente dos responsáveis da Ordem de S. Jerónimo. 27

Deste percurso pelas sacristias monumentais, constatamos que, de uma maneira geral, a arquitectura é concebida de maneira autónoma da decoração que alberga. Se exceptuarmos o caso da sacristia de Tomar, onde todo o mobiliário monumental é considerado no projecto – com a abertura de grandes arcos nos alçados para a inclusão de arcazes, ficando estes à face da parede<sup>96</sup>, e com os vãos dos armários de prateleiras expostas e a expressarem a mesma gramática decorativa do espaço –, ou a do colégio novo de S.<sup>to</sup> Antão – onde o embasamento dos alçados forma o espaldar dos arcazes –; o conjunto das

---

alçados e o espaço “morto” sobre o tecto, apontam para um projecto inicial de cobertura em abóbada, plenamente justificada num projecto desta envergadura.

<sup>93</sup> De acordo com as periodizações propostas por José Fernandes Pereira ou Paulo Varela Gomes.

<sup>94</sup> Trata-se, segundo o recente estudo monográfico sobre esta sacristia, de uma campanha de renovação do espaço da sacristia, com ampliação do mesmo, que decorreu no priorado de Fr. Crispim da Conceição (1733-1736). OLIVEIRA, A. J.; OLIVEIRA, L. C. S. – “A sacristia do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães (1734)”, pp. 99-117.

<sup>95</sup> A.M.A.P., Nota do Tabelaço José da Costa, N-684, fls. 83v-87v. Publicado in *Idem, Ibidem*, pp. 110-117.

<sup>96</sup> A planta do Mosteiro de Ganfei em Valença, levantada pela DGEMN, sugere a mesma tipologia de alçado com inclusão dos arcazes nos tramos divididos por arcos.



---

sacristias monumentais que analisámos, embora possa prever o rasgamento de vãos para inserir armários, mantém os seus arcazes encostados ao alçado, sem relação directa com este. Se em Espanha é possível encontrar um número considerável de sacristias onde os paramenteiros são encaixados entre pilastras salientes que dividem os alçados em nichos, permitindo considerar uma categoria autónoma na arquitectura deste país<sup>97</sup>, em Itália, como de resto noutros países europeus católicos, o mobiliário monumental é encostado aos alçados, como em Portugal, formando longos aparadores que condicionam e estreitam o espaço.

### *Sacristia Ornamental ou Cénica*

Por oposição à anterior, a categoria assim definida encontra a sua identidade nos elementos ornamentais que se apõem à arquitectura, em programas mais ou menos coerentes enquadrados na tradição portuguesa de arquitectura de interiores. Guarnecendo uma arquitectura pobre e chã, a talha policromada, o azulejo e os tectos de caixotões em madeira pintada, revestem os espaços de grande aparato, formando um núcleo sólido e homogéneo na história da arte portuguesa, que, na intimidade das sacristias, transporta alguma da opulência e sumptuosidade dos espaços seculares para os domínios do religioso.

Estas sacristias resultam, normalmente, de empreitadas que intentam a reinvenção de espaços preexistentes, numa cronologia mais circunscrita, que é a do período barroco ao rococó.

Dispondo alguns destes espaços de tecto abobadado com pintura a fresco de grotescos<sup>98</sup>, acontece que a maioria dos que nos foi possível recolher imagens ostenta tecto de caixotões quadrangulares de molduras entalhadas e centros pintados com grotescos, motivos florais, pequenos anjos, ou mesmo temas figurativos, que vão variando consoante o gosto e a qualidade dos artistas. A tipologia é seiscentista e arrasta-se pelo século XVIII dentro, traduzindo um gosto específico nacional, de espaços totalmente preenchidos. O trabalho da

28  
48

---

<sup>97</sup> São exemplo as sacristias do Mosteiro de Guadalupe (1636-1645), Catedral de Santiago de Compostela (1694-1723) e Cartuxa de Granada (1730-45). Miguel Tain Guzmán fala, a propósito da sacristia de Compostela, de “la tipologia tradicional de las sacristias renacentistas españolas, vigente todavía en los siglos del barroco, concibiéndose estancias de plan central o rectangular con los muros horadados para albergar muebles”. TAÍN GUZMÁN – “La cajonería...”, p. 631.

<sup>98</sup> Vejam-se as sacristias da Sé de Viseu (belíssimo espaço, mandado construir por D. Jorge de Ataíde, em 1574, abobadado de madeira pintada e revestido a azulejo), Igreja de S.<sup>ta</sup> Cruz de Santarém, do Convento de S. Francisco dos Capuchos em Vila Viçosa ou do Convento de S.<sup>to</sup> António dos Olivais em Coimbra.

talha prolonga-se por um dos alçados unindo o tecto ao arcaz, e formando um espaldar-retábulo, com integração de telas e/ou de esculturas. Pese embora o inusitado da metáfora, a multiplicação das quadrículas entalhadas no tecto, no retábulo e, até mesmo, nos gavetões do mobiliário lembram as combinatórias de um cubo *rubik*, dada a sua grelha relevada, texturada pela talha e animada pela policromia, numa fórmula que permite o jogo infinito das soluções na criação dos espaços, independentemente da disposição dos elementos.

A difusão deste modelo repercute-se nas sacristias do Colégio do Santo Nome de Jesus (actual Sé de Bragança); dos conventos de S.<sup>to</sup> António de Aveiro, de S.<sup>to</sup> António dos Capuchos e de S. Francisco em Guimarães; do Mosteiro de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Caridade do Sardoal; ou da Igreja de S.<sup>to</sup> Cristo do Outeiro. Seguidamente, encontramos variantes ao modelo com: a aplicação de painéis figurativos de azulejos nas paredes substituindo talha e pintura, como no Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro; a utilização de caixotões poligonais na Igreja Matriz de Viana do Castelo; e a imitação dos caixotões em abóbada pintada na sacristia do Convento de S. Francisco dos Capuchos em Vila Viçosa.

Destas sacristias, salientamos a do Convento de **S. Francisco de Guimarães**, pelo luxo ostensivo das suas cores e pela qualidade e coerência de todo o programa decorativo, traduzindo um “requite eclesiástico e cortesão, de um barroco essencialmente óptico”<sup>99</sup>. Os caixotões formam uma composição mais complexa, articulando quadrados com hexágonos estreitos, onde “o decorador variou com fecunda imaginação e *maestria technica* os arabescos polychromaticos do estylo *baroque*, mas de gosto excelente”<sup>100</sup>. Os mesmos tons quentes do tecto – dourado, encarnado e verde seco – dominam a talha do espaldar, e contrastam com o tom liso do arcaz (também este entalhado em espinhado), conferindo variações de luz e cor que reclamam a atenção do espectador para o deslumbramento litúrgico. O espaldar-retábulo ostenta um Crucificado no nicho central e cenas pintadas da infância de Cristo nas tabelas divididas por salientes quartelões de talha, enquanto na predela se relata uma hagiografia. Refiram-se ainda os espelhos neoclássicos de qualidade assinalável e a mesa dos cálices de elegante desenho, integralmente decorada de embrechados, dominando o centro do espaço.

No seu conjunto, esta sacristia constitui, como Joaquim de Vasconcelos bem observou,

<sup>99</sup> Expressão descontextualizada, mas que aqui se aplica com propriedade. MOURA, C. – “Uma poética da refulgência”, p. 116.

<sup>100</sup> VASCONCELLOS, J. – *Arte religiosa em Portugal*, vol. I, p. 176.

“um aposento esplendidamente decorativo; podia ser um salão de palacio do meado do seculo XVII”<sup>101</sup>. O carácter “palaciano” sugerido nestas sacristias encontra o seu fundamento nas necessidades de representação, devidamente conciliadas com as necessidades do sagrado.

Nas sacristias do **Convento de S.<sup>to</sup> António de Aveiro**<sup>102</sup> e da **Igreja do S.<sup>to</sup> Cristo do Outeiro**, os tramos do reticulado dos caixotões prolongam-se pelo alçado do retábulo, numa simbiose e unidade perfeitas. Nestas, como também no colégio jesuíta bracarense, o interior do reticulado é preenchido por telas pintadas com iconografia religiosa, embora de fraco pincel: em Aveiro, vinte retratos de santos complementados pela representação de 30  
três episódios da vida de S.<sup>to</sup> António em silhares de azulejo e escultura votiva nos nichos do espaldar; oitenta e oito cenas da vida de Cristo<sup>103</sup> e retratos de santos comparecem na 31  
sacristia do Outeiro; quarenta e oito imagens mais onze do retábulo relatam a hagiografia 32  
do santo jesuíta, S.<sup>to</sup> Inácio no **Colégio do Santo Nome de Jesus**.

Nas restantes sacristias, a figuração de temas votivos ou hagiográficos integra-se, como era habitual, nos alçados de talha ou em painéis azulejares. Como já tivemos oportunidade de expor, a exibição de imagens estava relacionada com a necessária introspecção e interiorização para a preparação do ritual, recordando aos presentes que a sacristia era também um espaço sagrado que exigia reverência. Subscrevendo as palavras de Fausto Sanches Martins, “na sacristia, utilizava-se o mesmo esquema *ut picturae sermones*, adoptado nos locutórios, mantendo os objectivos e variando, apenas, o grupo de destinatários”<sup>104</sup>.

Tal questão vai ao encontro do conceito de **sacristia pinacoteca**<sup>105</sup>, categoria transversal às anteriores, fundada na consideração do agenciamento destes espaços como repositórios de pintura. Não raramente as sacristias eram alvo de campanhas decorativas pictóricas que tornavam estes aposentos em espaços dialogantes na transmissão das vivências do sagrado, convertendo-as em autênticos museus de pintura. Julgamos que, na maioria dos casos, se tratariam de encomendas independentes e pontuais, sem relação directa com a arquitectura

<sup>101</sup> VASCONCELLOS – *Arte religiosa...*, vol. I, p. 176.

<sup>102</sup> A decoração desta sacristia data de c. 1713, tendo sido uma campanha, forçada por incêndio no espaço em 1712, à custa do bispo de Coimbra, D. António de Vasconcelos e Sousa. GONÇALVES, A. N. – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro zona-sul*, p. 135.

<sup>103</sup> Pintadas e assinadas por Damião Bustamante, pintor de Valhadolid (1768).

<sup>104</sup> MARTINS – *A arquitectura...*, vol. I, p. 987.

<sup>105</sup> Conceito cuja paternidade se deve a Luís de Moura SOBRAL – “A sacristia como pinacoteca...”.

ou decoração do espaço, tal como foi sucedendo na sacristia do **Mosteiro dos Jerónimos**<sup>106</sup>.

De facto, o mecenato filipino procurou suprir o despojamento decorativo da sacristia com um ciclo de pintura sobre a vida do santo patrono da Ordem. A vida de S. Jerónimo, pintada por Simão Rodrigues e colaboradores nos princípios do século XVII, é narrada em catorze painéis do arcaz<sup>107</sup>. Estes móveis constituíram, de resto, uma área privilegiada para a colocação de imaginária, em tela ou esculpida, numa disposição que se tornou “habitual do sistema decorativo das sacristias portuguesas da época”<sup>108</sup>. As seis telas do Calvário, atribuídas ao pintor régio de Filipe III, Miguel de Paiva, que ocupam as paredes por sobre os móveis, embora sejam coetâneas terão para aí sido transferidas no século XVIII, adensando a ornamentação do interior e o carácter penitencial da iconografia, no estabelecimento de um paralelo entre a expiação de S. Jerónimo e de Cristo<sup>109</sup>. Com o passar dos tempos, as telas foram-se multiplicando, preenchendo o espaço, como bem demonstra a ilustração oitocentista de William Barclay.

A mais emblemática sacristia pinacoteca será a da **Igreja de S. Roque**, já largamente estudada pelos investigadores<sup>110</sup>. Também aqui as campanhas se foram somando, com início no ciclo do arcaz onde se sucedem episódios da vida de S. Francisco Xavier da autoria de André Reinoso, um segundo ciclo da “Paixão de Cristo” de André Gonçalves (1761) e, finalmente, um terceiro retratando a cenas de S.<sup>to</sup> Inácio de Loyola de Domingos da Cunha, o *Cabrinha*, datado de 1635 (colocado no final do século XVIII vindo do Convento da Cotovia, já sob a gerência da Santa Casa da Misericórdia). O revestimento total dos alçados laterais por pintura torna esta sacristia única no seu género em Portugal, desvirtuando embora o programa original que a colocava a par de outras, como a de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra e do Mosteiro de Grijó, com a aplicação de azulejo ponta de diamante até

<sup>106</sup> Para as linhas que se seguem sobre a pintura desta sacristia seguimos, como obra de referência, *Jerónimos – 4 séculos...*, pp. 112-113, 136-177, 226, 274, 278, 338-347, 402.

<sup>107</sup> Atribuídas por Vítor Serrão a Simão Rodrigues com a colaboração de Domingos Vieira Serrão e, possivelmente, de André Reinoso. A iconografia tem por base a *Legenda Aurea* de Jacques Vorragine e a história da vida do santo descrita por Paul Monceaux. Cfr. *Jerónimos – 4 séculos...*, p. 138.

<sup>108</sup> SOBRAL – “Um ciclo emblemático de Bento Coelho em Salzedas”, p. 70.

<sup>109</sup> A atribuição das telas foi feita por SERRÃO, V. – *A pintura proto-barroca...*. Sobre a recolocação das telas veja-se MOREIRA – *Jerónimos*, p. 22; *Jerónimos – 4 séculos...*, p. 164.

<sup>110</sup> Sobre esta sacristia vejam-se os estudos SOBRAL – “A sacristia como pinacoteca...”; SERRÃO – *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. A direcção da construção da sacristia terá cabido ao arquitecto Baltasar Álvares, que trabalhou na igreja com o seu tio Afonso Álvares, também arquitecto. O carácter original do espaço seria mais despojado, de acordo com o espírito jesuíta que caracterizou os primeiros tempos da Congregação.

à sanca, contrastando com o brilho sóbrio da madeira do arcaz e o colorido dos brutescos da abóbada de caixotões.

As campanhas cumulativas de séries pictóricas foram correntes ao longo dos séculos XVII e XVIII, respondendo às alterações do gosto e ao desejo de reinvenção dos espaços. É o que podemos observar na sacristia quinhentista do **Convento de S. Gonçalo de Amarante**<sup>111</sup>, quando, no século XVIII, se decide renovar o programa decorativo com a colocação de telas sobre a vida do santo patrono, da autoria do P.<sup>e</sup> Manuel Correia e Sousa<sup>112</sup>, enquadradas por molduras de talha dourada que complementam a vivacidade ornamental dos azulejos seiscentistas e do tecto de caixotões de madeira.

Na sacristia do **Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Quietação ou das Flamengas**, em Lisboa, o projecto decorativo é unitário, tendo partido do mecenato de um particular, João van Vessem (1620-1699), que aí encontrou o espaço ideal para fazer a sua capela tumular. Integrado na categoria das sacristias ornamentais ou cénicas, com um belíssimo tecto de caixotões pintados<sup>113</sup> e extraordinários arcazes (que nos ocuparão mais à frente), este pequeno recinto deveria ostentar maior brilho e colorido com a exposição completa do ciclo de pintura de Bento Coelho da Silveira, dedicado à “Alegoria da Cruz”<sup>114</sup>, que hoje se encontra infelizmente disperso. Tal como afirma João Miguel Simões, “o programa pictórico de Bento Coelho fazia da Capela de João van Vessem uma antecâmara pedagógica que possibilitava ao fiel a hipótese de aprender a seguir o Caminho da Perfeição moral antes de entrar na Igreja”<sup>115</sup>. 39

Do final do período joanino data a graciosa sacristia do **Mosteiro da Madre de Deus**, 40  
“*como se fôra o interior d’um cofre guarda-joias, tão recamado está de ouro e de*

<sup>111</sup> A construção dos espaços deverá datar da segunda metade do século XVI, de acordo com a cronologia do belíssimo lavabo na ante-sacristia, imitando um portal clássico, de 1554, e do portal de acesso à sacristia de 1597.

<sup>112</sup> Do mesmo autor são também as telas que aí se encontram retratando uma S.<sup>ta</sup> Catarina de Siena e outra a Flagelação. GIL, J. – *As mais belas igrejas de Portugal*, vol. I, p. 99.

<sup>113</sup> A pintura do tecto está atribuída a Gabriel del Barco por MECO – *O azulejo...*, p. 205.

<sup>114</sup> O ciclo pictórico de Bento Coelho (hoje disperso) baseia-se no livro *Regia via Crucis*, da autoria Benedictus van Haeften (1588-1648) e publicado em 1625. SOBRAL – “Cat. 24 -25: Alegoria da Cruz”, in *Bento Coelho...*, pp. 256-258. SIMÕES – “A capela sepulcral...”. O mesmo pintor régio foi responsável, aliás, por outras séries picturais em sacristias: nos arcazes de S. Pedro de Alcântara, que versa o mesmo tema (c. 1680); as duas séries das vidas de S. Bento e de S. Bernardo nos arcazes e paredes da sacristia do Mosteiro de Salzedas (c. 1690); e a pintura do altar da sacristia da Sé de Castelo Branco (c. 1691). Duas telas da Paixão de Cristo (hoje no MNAA, n.<sup>os</sup> inv.<sup>o</sup> 259P e 260P) terão pertencido ao altar da sacristia do Convento da Penha de França, mas aí colocados no período de reconstrução da igreja pós-Terramoto. SOBRAL – “Cat. 24 -25, 43. 59, 61-62”, in *Bento Coelho...*, pp. 258, 306-308, 346, 352-354; SOBRAL – “A sacristia como pinacoteca...”; “Um ciclo emblemático...”.

<sup>115</sup> SIMÕES – “A capela sepulcral...”, p. 105.

*preciosas cousas*”<sup>116</sup>. Neste aposento, todas as peças artísticas concorrem para uma unidade singularmente excepcional: os deslumbramentos rococó da talha que albergava relicários, o mobiliário que expressa formas volumétricas notáveis, a requintada mesa dos cálices, os painéis de azulejos de excelente desenho, o piso de embutidos geométricos de pedra. A série de pinturas dedicada à vida de José do Egípto, com as suas fulgurantes molduras de talha dourada, preenche o registo superior dos alçados laterais num belo efeito cénico. São da mão do pintor setecentista André Gonçalves<sup>117</sup>, bem como a tela da “Assunção da Virgem” que ocupa o tecto entre caixotões poligonais decorados com desenhos *rocaille*<sup>118</sup>. Todavia, o gesto mais singular desta campanha decorativa poder-se-á encontrar no aproveitamento das tábuas quinhentistas de Santa Rita, Santa Luzia e Santa Catarina, que se integraram no espaldar do arcaz. Nas laterais deste espaldar enquadrar-se-iam as tábuas duplas do Retábulo de S.<sup>ta</sup> Auta, formando portas, que hoje se encontram no MNAA<sup>119</sup>.

Um pouco à margem do conceito proposto por Luís de Moura Sobral, julgamos ser pertinente incluir, igualmente, na categoria das sacristias pinacoteca, algumas que, embora não ostentando pinturas (sobre tela ou tábua), exibem alçados integralmente revestidos de silhares de **azulejo** figurativo, à semelhança de algumas igrejas coevas, cumprindo o mesmo objectivo da colocação de pintura<sup>120</sup>. São programas decorativos monumentais, do final do século XVII ao XVIII, que encontram excelentes exemplos nas sacristias das igrejas do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria de Cós, do Convento de S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro, do

<sup>116</sup> BRITO, G. – *O Prior de S. Nicolau e a Sacristia da Madre de Deus em 1879-1880*, p. 20.

<sup>117</sup> SALDANHA, N. – “A vida de José do Egípto de André Gonçalves”; SOBRAL – “A sacristia como pinacoteca...”, p. 83.

<sup>118</sup> As obras desta sacristia (1746-1747) encontram-se pormenorizadamente documentadas no Livro de Contas do convento, transcrito por Luís KEIL – “As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746”. O manuscrito é um reservado da Biblioteca do MNAA (RES 26876). A partir deste documento sabemos que os painéis de azulejos são do mestre José da Costa, o tecto e o espaldar-relicário do mestre entalhador Félix Aauto da Cunha e o arcaz e portas de armários do mestre carpinteiro António da Silva.

<sup>119</sup> Não só a forma das actuais almofadas de madeira do espaldar correspondem ao recorte das tábuas, como concorre para esta anterior localização uma descrição de 1842: “(...) igualmente admiramos os dois pequenos quadros aos lados do gavetão. O que está á direita pareceo-nos representar o acto da benção do papa Clemente VII sobre D. João III, a rainha D. Catharina, e a rainha D. Leonor, viuva d’el-rei D. João II, e o da esquerda o acto das benção nupciaes de el-rei D. João III, e de sua mulher a rainha D. Catharina. No reverso de um e outro quadro, se observa a procissão que se fez no dia 12 de setembro de 1517, depois do desembarque, entrando para o mosteiro, o corpo da virgem e martyr Santa Auta, que da cidade de Colonia Agripina mandára o imperador Maximiliano”. *Revista Universal Lisbonense*, 1842. p. 534; citada por BRANCO – *Historia das Ordens...*, vol. III, p. 482.

<sup>120</sup> E também de escultura, se considerarmos a sacristia do Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> dos Cardais em Lisboa, onde nas paredes da sacristia se cria a ilusão, através do azulejo, da abertura de nichos na parede com imagens de S. José com o Menino ao colo, S.<sup>ta</sup> Teresa de Ávila e S. João da Cruz (reformadores da Ordem), S.<sup>ta</sup> Ana e S. Joaquim (progenitores da Virgem). Estes azulejos são considerados “excelentes composições” e atribuídos à primeira fase da “Grande Produção Joanina” por José MECO – “A divina cintilação”, p. 154.

---

Coleginho de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho e da Sé de Portalegre.

Na **Sé de Portalegre**, os painéis centrais retratam cenas da “Fuga para o Egipto”, 44  
complementados por figurações dedicadas à Virgem nos tímpanos entre os arcos e nos  
topos de execução mais fruste. Segundo o *Inventário Artístico de Portugal* as cercaduras  
revelam uma “técnica de execução deveras notável que as tornam dos mais notáveis  
exemplares dessa época, existentes no país”<sup>121</sup>. Em Cós e em S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro a vida 45  
de S. Bernardo é tema para o preenchimento total da área superior das paredes de ambas as 33  
sacristias, numa animação teatral graciosa, fria no uso do azul e branco, mas envolvente 34  
graças ao poder decorativo das composições e aos ornamentos na cercadura das cenas  
figurativas<sup>122</sup>. Na sacristia do **Coleginho de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho**<sup>123</sup>, uma procissão 46  
alegórica de S.<sup>to</sup> Agostinho preenche integralmente uma das paredes, unificando o 47  
programa decorativo e a percepção plástica do espaço à semelhança de uma tapeçaria,  
cujos matizes coloridos são aqui substituídos pela riqueza dos brilhos do vidrado cerâmico.

Nestas sacristias, o mobiliário monumental surge, pois, como parte integrante do cenário  
decorativo. Enquanto que, nas sacristias monumentais o espaço arquitectónico se mostra  
auto-suficiente e o mobiliário um acrescento funcional e/ou valorativo, nas sacristias  
ornamentais ele funciona, em conjunto com a talha, o azulejo e a pintura, como agente  
promotor de espaços cromaticamente vibrantes e formalmente agitados, garantindo a  
dimensão barroca de alçados, na sua maioria, lisos e estáticos.

---

<sup>121</sup> KEIL, L. – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, p. 124.

<sup>122</sup> As duas obras azulejares estão atribuídas a Teotónio dos Santos e com cronologia estipulada para os anos de 1714 e 1715, respectivamente. Em Cós, a iconografia tem por base as gravuras de António Tempesta para ilustração da obra “*Vita et Miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis*” (Roma, 1601), e no Convento do Bouro o tema da vida de S. Bernardo alarga-se a episódios da sua irmã Umbelina. Sobre o programa azulejar da sacristia do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria de Cós, cfr. PAIS, A. – “A imagem de S. Bernardo em azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós”.

<sup>123</sup> O Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho teve, na sua origem, uma história variada de sucessões sendo conhecido por ser a primeira casa jesuíta do mundo (1542). Todavia, logo em 1594 foi vendida aos Agostinhos, com a transição do colégio para S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo. No que toca à sacristia, esta foi mandada construir, no início de Setecentos, sob a iniciativa de Frei António Botado, Bispo de Hipona. ATAÍDE, M. M. – “Igreja e Convento de Santo Antão-o-Velho – Coleginho”. In *Monumentos e Edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol. V, tomo I, pp. 98-100.

---

## II. O MOBILIÁRIO MONUMENTAL DE SACRISTIA

---

*Haverá na Sacristia caixões de madeira preciosa, bem fabricados, e fortes, e bastantes almarios, para se guardarem os ornamentos, e cousas sagradas. Os caixões teraõ multiplicadas gavetas de sufficiente grandeza, para que não haja necessidade de se guardarem nellas os paramentos dobrados, mas sim totalmente estendidos [...] Nos almarios, que estaraõ com muito asseyo, e curiosidade, se guardaráõ os Calices, e mais vasos sagrados, e cousas semelhantes, e preciosas, e tambem os Missaes, e mais livros da Sacristia: em hum delles se guardaráõ os vidros, galhetas, pratos, e mais vasos necessarios para o serviço da Igreja, e Sacristia; o qual terá portas de grades, ou rottolas para vaporar delle a humidade.*

Fr. Mathias de Santa Anna – *Ceremonial Ecclesiastico*, 1743.

### 1. O mobiliário litúrgico: da imposição à convenção

Muito antes do encerramento do debate tridentino, as questões práticas associadas à gestão do património de cada igreja eram já objecto de preocupação das dioceses.

Em 1536, o Cardeal Infante D. Afonso ordena a impressão das *Constituicoens do Arcebispado de Lixboa*, que nos dão conta de, no prazo de três meses após a sua publicação, ser obrigatório “*terem todos nas samchristias dessas igrejas ou em ellas onde nom ouuer sam christias: hũa arca bõa grande e bem fechada e limpa ou duas se hũa nam abastar: ou almarios da mesma maneira*”<sup>1</sup>.

A preocupação com as “*cousas que sam ordenadas pera o seruiço do culto diuino*”<sup>2</sup> relaciona-se com a conservação das mesmas como também com a sua segurança. É evidente que nesta preocupação reside a raiz universal de qualquer peça de mobiliário. Mas julgamos que ela constitui ainda um sinal de modernidade, de uma vivência outra dos interiores. Em última análise, a descrição da obrigatoriedade do uso de mobiliário permite não só provar a sua existência, como avaliar a sua importância e estabelecer cronologias.

É possível recuar as referências a “*almareos*” para a sacristia ao final do século XV<sup>3</sup>, facto que permite situar um momento de transição no final do período medieval e colocar estas peças numa posição dianteira face à evolução do mobiliário civil. A antecipação do

---

<sup>1</sup> *Constituicoens do Arcebispado de Lixboa*, 1537, f. 49. A mesma regulação mantém-se com a 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> *Extrauagantes*, ordenadas pelo Cardeal D. Henrique. Não há alterações até ao século XVIII, mesmo das penas pecuniárias por incumprimento (1.000 rs).

<sup>2</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>3</sup> “*Item Mandamos ao dicto Comendador / que Mande ffazer hũa Sancristia em hũa parte da dicta jgrreja / em lugar que sseja onesto na qual mandara poor huuns almareos pẽera sse Vjstirem os creligos E pẽra terem os liuros guardados*”. Visitação de 1482 da Igreja Matriz de Mértola, integrada na Comenda da Ordem de Santiago. Transcrição em *As Comendas de Mértola e Alcaçaria Ruiva*, p. 43.



---

mobiliário eclesiástico deverá relacionar-se com o carácter perene da arquitectura religiosa, como também com a multiplicação dos objectos de culto. Conforme vem a ser referido por alguns investigadores<sup>4</sup>, o despoletar do mobiliário civil explica-se pela fixação das populações em centros urbanos. São também de considerar, no topo da hierarquia social, as razões de uma nobreza que começa a edificar as suas casas mais desobrigadas de defesa fortificada e mais dadas ao ócio e ao luxo, e da corte que passa a habitar os seus paços, em vez de apenas mosteiros e conventos. É, em suma, um virar de página no sentido da modernidade.

Encontramos alusões à trastaria da sacristia em actas de visitas, onde se ordena a sua feitura ou se descrevem existências, e onde o mobiliário, sempre guardando “*vestimentas*” e “*ornamentos*”, e também “*livros da Igreja*”, aparece contextualizado num determinado espaço. As constituições sinodais expressam uma realidade distinta, de feição legislativa e formatada, pelo que a fórmula normativa de 1536-37 que citámos atrás prossegue ao longo do século XVI na maioria das dioceses e respectivas constituições, mantendo-se até em reedições tardias com o mesmo texto e os mesmos valores das penas por incumprimento. Neste sentido, torna-se difícil acompanhar, a partir das constituições, a estruturação e evolução do mobiliário monumental das sacristias, já que as variantes ao texto legislativo, sobretudo em Quinhentos, são pequenas.

Nas *arcas* e *almarios* referidos guardavam-se, de uma maneira geral, “*vestimentas: calizes: missaes: e todolos outros ornamẽtos: ou aquelles que andarem em continuo seruiço da igreja*”<sup>5</sup>, objectos que, no decorrer do tempo, irão formatar tipologias específicas do mobiliário litúrgico. Esta notícia revela-nos ainda que, nestas arcas e armários, não deveria ficar a prata – bens de maior valor – durante noite, uma recomendação importante já que repetida noutras constituições diocesanas. As custas ficavam a cargo das rendas de cada igreja e o não cumprimento da constituição dava pena pecuniária que revertia para a fábrika paroquial e meirinho.

A insistência verificada na observância das instruções é importante para o entendimento de uma economia de gestão dos objectos sagrados no seio de cada templo. Sobretudo a partir da Reforma Católica, há um progressivo e crescente enriquecimento dos tesouros ao nível da paramentaria e das alfaias, que se tornam símbolo de uma religiosidade afirmativa pelo

---

<sup>4</sup> LOPES, C. S. – *Estudos de história do mobiliário*, pp. 25, 63, 209; FERRÃO, B. – *Mobiliário português*, vol. II, p. 315.

<sup>5</sup> *Constituicoens do Arcebispado de Lixboa*, 1537, f. 49.

---

deslumbramento exterior<sup>6</sup>. A preciosidade destes objectos obriga a uma conservação atenta, que os preserve dos agentes de degradação – poeiras, humidade, sol directo, roedores. Diz-nos o manual de visitas de Lucas de Andrade que o visitador deverá notar “os caixoes & almarios, se estão com buracos em que se possam entrar ratos, & bichos, se está tudo como couem”<sup>7</sup>.

A generalidade das disposições prende-se, assim, com questões de carácter prático, como o adequado acondicionamento das peças – paramentos totalmente estendidos e gavetas forradas a “carneira”. Em meados do século XVIII, a minudência das directrizes alcança a aromatização do interior dos móveis! “Dentro das gavetas não se lançará ervas cheirosas, nem folhas de rosas, ainda que estejam seccas, porque gerão bixos; mas sim sómente alguns bocados de ambar, ou cousa semelhante”<sup>8</sup>.

São poucos os dados formais e estilísticos sobre o mobiliário monumental das sacristias que podemos recolher nestes textos, já que a intenção é substancialmente pragmática e dirigida pela administração do sagrado. A este propósito é ainda significativo mencionar o papel deste mobiliário, sobretudo dos arcazes, na liturgia, como suporte para a paramentação e desparamentação dos ministros. O sacristão ou o acólito, em gestos largos determinados pelo peso dos paramentos, dispunha as peças por sobre o tampo do arcaz. Por ocasião das missas solenes, eram separados os paramentos ricos e dispostos pela manhã sobre o móvel, de uma forma hierárquica: “a saber, os do Celebrante, no meyo do vestuario, os do Diacono, à mão direita do Celebrante, e os do Subdiacono, à esquerda”<sup>9</sup>.

Os arcazes serviam, assim, para “se revestirem, & despirem sobre elles os Sacerdotes & sairem com a decencia, authoridade, & compostura, que convem, a dizer Missa”<sup>10</sup>, razão pela qual são, por vezes, designados por “ReVestidoiro”, “revestideiro” ou “vestuario”. Pelo menos a partir do final de Quinhentos<sup>11</sup>, vão-se tornando objectos participativos do ritual celebrativo, na sua preparação e encerramento, e convertem-se, com o tempo, em peças manifestamente indispensáveis nas sacristias, participando da sua distintiva imagem. Prova-o não só a associação imediata que ainda hoje fazemos, como também os textos do

---

<sup>6</sup> GOUVEIA, A. C. – “As artes e o sagrado”, p. 480.

<sup>7</sup> ANDRADE, L. – *Visita geral que deve fazer hum Prelado no seu Bispado*, p. 69.

<sup>8</sup> SANTA ANNA, Fr. M. – *Ceremonial Ecclesiastico...*, p. 207.

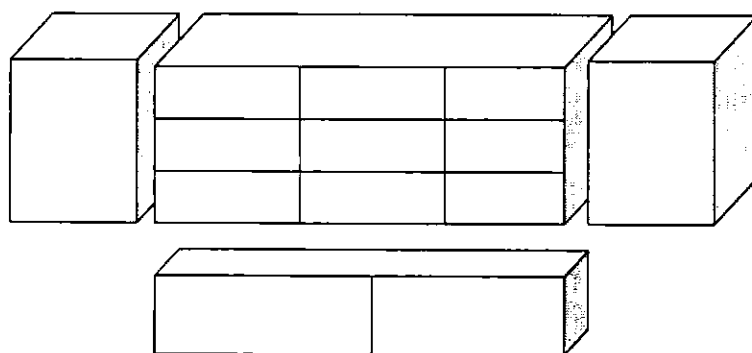
<sup>9</sup> MACEDO, J. C. – *Thezouro de Ceremonias...*, p. 290.

<sup>10</sup> *Constituições synodales do Bispado de Lamego*, 1683 [1639], p. 303. A mesma menção é feita nas *Constituições Synodales do Bispado do Porto*, 1690, p. 368.

<sup>11</sup> Não nos foi possível, nesta investigação, recuar para além de 1482 as referências a estas peças e a sua utilização na liturgia.

tempo, que consideram quer o arcaz quer o armário de sacristia “*cousas que deve aver fixas, & permanentes, em todas as Igrejas Parochiaes*”<sup>12</sup>.

O carácter indispensável do mobiliário de sacristia justificou que Carlo Borromeo lhe dedicasse algumas linhas no seu tratado *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. O bispo milanês distinguiu cinco tipologias de móvel de sacristia, definindo-as pela sua função. O primeiro a ser referido é um complexo armário que deveria ter de altura cerca de um metro e meio (dois côvados e cinco polegadas), suficientemente amplo para arrecadar, em gavetas estreitas, a paramentaria estendida. Para a guarda das alfaias, como também para a arrecadação das peças a serem lavadas, destinam-se compartimentos de porta (pequenos armários) que ladeariam as gavetas ou, em substituição, gavetões por baixo destas.



**Figura 1** – Proposta de reconstituição da tipologia 1, a partir da descrição de Carlo Borromeo. O corpo central, com gavetas (“caixas amovíveis”), é o principal, destinado aos paramentos. Os laterais ou o inferior destinam-se às alfaias e aos objectos para limpeza.

A segunda peça descrita é um género de sistema de roupeiro, com cabides suspensos em correias com polias onde se expunham ou estendiam os paramentos quando fosse necessário.

Os armários dos livros aparecem em terceiro lugar “con estructura que armonice con los demás arriba prescritos”<sup>13</sup>, guardando um os volumes dos textos sagrados e litúrgicos, outro o tombo da igreja (no caso de não existir um espaço para o efeito), e o último, tratando-se de uma igreja paroquial, os registos de baptizados, casados e defuntos, bem como a legislação eclesiástica.

Os indumentos ricos mereceriam um armário distinto dos restantes, com quatro metros e setenta e seis centímetros de altura (sete côvados) e um metro e trinta e seis centímetros de profundidade (dois côvados), sendo a largura definida de acordo com a proporção do espaço da sacristia. Dividido em dois níveis, o primeiro (com cerca de um metro e trinta

<sup>12</sup> Denominação do Livro IV, Título I, Cap. IV, das *Constituições synodales do Bispado de Lamego*, 1683 [1639]; onde se fala do mobiliário da sacristia.

<sup>13</sup> BORROMEO, C. – *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 81.

---

centímetros de altura) receberia gavetas e o segundo, mais estreito, funcionava como guarda-roupa onde se penduravam as vestes sacras.

A quinta tipologia destinava-se a catedrais ou colegiadas, para a guarda dos paramentos do coro. Poderiam ser arcas colocadas na sacristia, e, neste caso, deveriam ser construídas e dispostas de maneira a funcionar como bancos (arquibancos) por ocasião das reuniões capitulares.

As considerações de Borromeo são centrais para o estudo do mobiliário litúrgico, já que, à partida, constituem as únicas do género. À excepção da segunda tipologia, que não configura um móvel, encontramos nas restantes paralelos não só na Itália como em Portugal. Neste sentido, torna-se evidente que no texto de Borromeo se encerram arquétipos de mobiliário que irão evoluir a partir daí.

No que respeita ao *armario librario*, terceira tipologia, encontra-se um paralelo na legislação sinodal portuguesa, embora décadas mais tarde. com as mesmas preocupações do tratado milanês: “*Ordenamos, & mandamos, que na mesma casa se conserve o dito Archivo, & Cartorio, & que dentro nella se fação almarios com repartimentos, ou caixoes separados, de boa madeira, & bem lavrada, para nelles se meterem, & guardarem os ditos Livros, pergaminhos, & mais papeis, em repartimentos, & caixões separados, & distintos; de modo, que os tocantes à Mesa Pontifical estejam em hũa parte, & os da Capitular à outra, & os geraes de todo os Bispado em outra. [...] E em cada hum dos ditos repartimentos, & caixões, da banda de fóra se porá Rotulo, ou Letreiro, para se saber cujo he*”<sup>14</sup>.

Estamos em crer que o primeiro armário descrito – “*armario sacrorum indumentorum*” – corresponde ao arcaz, móvel usado em Itália e de grande expressão nas sacristias portuguesas, e ao quarto o armário de alçado (“*vestiario insigniori*”), erguendo-se, muitas vezes até à cimalha dos espaços, com bastante divulgação nos estados italianos e menor em Portugal. São justamente estas três categorias que pertencem ao tema central do nosso estudo e que iremos tentar desenvolver nas páginas subsequentes.

---

<sup>14</sup> *Constituiçoens synodaes do Bispado de Lamego*, 1683 [1639], pp. 348-349.

---

## 2. O armário: origem e evolução

O armário de sacristia é uma peça de mobiliário com uma evolução particular no âmbito das artes decorativas. Com origem na casa romana para arrecadação de armas<sup>15</sup>, o longo período medieval reservá-lo-á, quase exclusivamente, aos templos cristãos, associando-o à produção intelectual das comunidades religiosas com a guarda dos pergaminhos e livros litúrgicos<sup>16</sup>, e, muito provavelmente, ao culto, abrigando alfaias e paramentos.

Estruturalmente, o armário desenvolve-se em dois percursos distintos: o armário dito embutido e o armário “móvel”. A génese do primeiro encontra-se nos vãos escavados nos alçados, dotados de prateleiras e de portas. Quanto ao segundo, resulta da verticalização da arca proporcionando uma melhor protecção contra a humidade, com toda a sua estrutura em madeira, e, sobretudo, uma prática mobilidade.

Sabemos que noutros países europeus, como a França, Itália ou Alemanha, se guardam ainda, *in loco* ou em núcleos museológicos, armários conventuais dos séculos XI a XIV, de concepção primária, enfaixados por cintas de ferro garantes da estabilidade e segurança (como nas arcas medievais), por vezes, apresentando ornamentação entalhada de pendor arquitectónico – do Românico ao Gótico – ou decoração policroma. No século XV, sob o signo do Renascimento, há alterações no domínio das artes decorativas em Itália, com penetrações mais tardias nos restantes países europeus, que afectam o mobiliário civil e litúrgico.

Não nos repugna pensar que, no Portugal medievo, existissem armários decorados com motivos geométricos ou enrolamentos de “pergaminho” entalhados, ou multiplicações de *ferroneries* em espirais apostas à madeira – recursos que surgem noutras peças de mobiliário ou noutros contextos decorativos (como os gradeamentos). Todavia, os exemplares mais antigos de armários que subsistem no nosso país, em interiores religiosos, datam do século XVI.

O facto de serem escassos não nos permite avaliar verdadeiramente a extensão da sua

---

<sup>15</sup> Hans Lamer relacionou o vocábulo “armário” com “arma”, mas sem o significado bélico, e sim de instrumento de uma maneira geral. Cfr. SANTOS, J. A. – *Mobiliário artístico brasileiro*, vol. II, p. 39.

<sup>16</sup> Podemos encontrar representações de armários nas artes figurativas, desde o século V, como o armário que surge nos mosaicos do Mausoléu de Galla Placidia, em Ravena, guardando os Evangelhos, ou no *Codex Amiatinus* (c. 689-716). MATTHIAE, G. – “ARMADIO”, col. 1952; MORLEY, J. – *The history of furniture*, pp. 50-51. Tratam-se de armários não embutidos, com pés como apoio e portas, coroados por um frontão triangular. O segundo armário apresenta ainda a particularidade de ostentar decoração figurativa de pendor cristológico, que poderia ser pintada ou embutida.

importância ou o carácter geral da tipologia. As existências reportam-se ao armário embutido do coro de Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra; dois conjuntos de batentes de porta, que encerrariam armários embutidos, oriundos dos conventos de S.<sup>ta</sup> Ana (Viana do Castelo) e de S. Bernardo (Portalegre); e um armário “móvel” proveniente do mesmo convento de Portalegre<sup>17</sup>.

Os dois conjuntos de batentes de portas, hoje integrando as colecções do Museu de Portalegre e do MNAA, teriam a função de encerrar um armário encastrado. O trabalho decorativo do entalhe, de grande fulgor classicizante com a representação de bustos dentro de *tondi* e outros ornamentos variados, nobilitaria os espaços de uma forma requintada.

Localizando-se no corredor de acesso ao coro, o armário embutido de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra foi atribuído por Reynaldo dos Santos ao mestre francês Francisco Lorette, responsável pelo acrescentamento do cadeiral em 1531. As razões para a atribuição remetem para os bustos entalhados que decoram algumas das almofadas e o encordoado que delimita o interior do arco, embora estes possam ter resultado de uma intervenção posterior<sup>18</sup>. A datação do armário e a sua localização neste corredor, que fazia parte do alargamento da sacristia velha no século XVI, para receber o tesouro, permite-nos colocar a hipótese da peça ter sido feita para servir a sacristia<sup>19</sup>.

Dado ser um dos poucos, se não o único exemplar de armário embutido quinhentista no seu contexto original e com os respectivos batentes, nele se evidenciam os valores da sua funcionalidade, relacionada com o espaço exíguo onde o seu dispositivo, formado por várias divisões de portas independentes, proporcionava espaço de arrumo sem interferir na circulação. Esta possibilidade fez, por certo, destes armários um elemento a considerar na concepção dos espaços das sacristias até ao século XVIII.

<sup>17</sup> Estas peças têm merecido a atenção de investigadores: KEIL, L. – *Inventário Artístico Nacional: Distrito de Portalegre*, p. L; BRITO, F. N. – *O nosso mobiliário*, p. 11; LOPES – *Estudos de história...*, pp. 261-265; QUILHÓ, I. – “Mobiliário”, pp. 429-430; FERRÃO – *Mobiliário Português*, vol. II, pp. 323-327.

<sup>18</sup> FERRÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 329. De facto, o armário poderá ter sido objecto de outras intervenções, como a das almofadas salientes do registo superior, de carácter mais tardio, mais próximo do trabalho de entalhe do século XVII.

<sup>19</sup> Mobilava a sacristia, ao tempo de 1541, um “*vestiario de madeyra de acipreste muy cheyroso inda que nõ tam prouido de ornamentos como pertence a tal templo*”. Cerca de 1590, Fr. Jerónimo Román refere que sobre “*los caxones adonde se visten los ministros santos [estavam] cinco rettabulos mui grandes, y ricos*”. *Descripçam e debvxo do moesteyro de sancta Cruz de Coimbra*, 1541, p. 7. ROMAN, Fr. Jerónimo – *Del templo de Santa Cruz con todas las partes del*, in CORREIA, V. – *Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz*, p. 17. Estas descrições confirmam a hipótese de o armário encastrado em questão se destinar ao tesouro, no prolongamento da sacristia. O facto de o actual corredor ser ainda parte das obras quinhentistas é revelada por CORREIA, V.; GONÇALVES, A. N. – *Inventário Artístico Nacional. Cidade de Coimbra*, p. 48.

Mas o primeiro exemplo de armário realmente encastrado no espaço da sacristia é, muito possivelmente, fino-quinhentista e encontra-se no **Convento de Cristo**. Aqui não há portas ou trabalho de madeira, porque se optou pela exposição aberta dos objectos que aí se localizariam<sup>20</sup>. Os armários são, assumidamente, parte integrante da arquitectura, constituindo vãos emoldurados e coroados por entablamentos e frontões de belo e elegante desenho, onde os elementos do vocabulário decorativo clássico – mísulas, triglifos, aletas, concheado, cartelas e rosetas – têm o seu relevo acentuado por policromia dourada. Esta disposição conjuga as necessidades de arrumo com a harmonização dos elementos arquitectónicos, estabelecendo um *pendant* entre os vãos dos ditos armários e os de circulação e permitindo a libertação do espaço. Recorde-se, a propósito, que também os desaparecidos arcazes se encaixariam nos arcos laterais da sacristia. Estas peças resultam, incontestavelmente, do risco e projecto de arquitecto, não só pelos valores ornamentais, mas pela concepção *a priori* de um espaço funcional.

O armário embutido vai, assim, converter-se numa solução recorrente, tanto em sacristias monumentais como nas mais exíguas, consagrando as relações cada vez mais evidentes entre o mobiliário e a arquitectura. No primeiro quartel do século XVII, o armário encastrado participa já da fórmula convencional proposta pelas Constituições Sinodais da Guarda. Quando nestas se disserta sobre a edificação da sacristia, consideram-se as portas de entrada e “*hum almario com fechadura, & chave, feito na parede, forrado de madeira*”<sup>21</sup>.

Por outro lado, as características materiais dos batentes das portas destes armários, ao longo dos séculos XVII e XVIII, comungaram, na generalidade, da mesma estética dos arcazes, formando conjuntos homogéneos de mobiliário monumental, que encontram excelentes exemplos em S. Roque, S. Pedro de Alcântara, S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra ou S.<sup>ta</sup> Marinha da Costa, entre muitos outros.

<sup>20</sup> Sobre a datação da sacristia *vide supra*, pp. 22-23, n. 62. Quanto à inexistência de porta, é possível que, em vez desta, existisse uma cortina.

<sup>21</sup> *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 369. Note-se a referência ao “*forrado de madeira*” indicador de um cuidado com a conservação dos objectos de uso litúrgico, proporcionando melhor acondicionamento dos “*Calices da Igreja, [...] os Cofres dos Corporaes, & caixas das Hostias*”, que para aí se destinariam. De facto, os melhores armários encastrados têm a fábrica construída em madeira, aproximando-os da capacidade de preservação das alfaías e paramentos dos armários móveis. No que respeita à protecção dos arcazes contra a humidade, duas notas documentais relatam uma técnica utilizada: “*olear as taboas que se puzerão por detras dos caxões da sachristia por forro delles por respeito da humidade da parede não penetrar dentro*”; “*todas as madeyras em q. se asentarem os pajneis da Sancrestia serão por detras Treados ou oliados pera mor da humidade*”. BRANDÃO, D. P. – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, vol. I, pp. 371, 486.

A variante mais interessante destes armários é, contudo, aquela que se traduz na multiplicação das divisões e, por conseguinte, na complexificação da estrutura. Falamos dos armários de amictos ou amituários<sup>22</sup>, assim designados, dada a sua característica de manterem um módulo preenchido por pequenas gavetas, destinadas aos amictos – paninhos sagrados de linho usados pelos ministros, para protecção do pescoço e dos ombros, sob os paramentos. O contacto directo com o corpo tornava necessária a contínua substituição destes panos, recomendando-se que houvesse vários amictos por sacerdote<sup>23</sup>, cuja guarda se tornava facilitada pelas várias gavetinhas.

Em 1743, Fr. Matias de Santana aconselhava que houvesse “*na Sacristia hum escritorio, ou almario com bastante numero de gavetas, o nome do Sacerdote, que nella deputou o seu Amicto*”<sup>24</sup>. Nesta data, este tipo de móvel não era novidade, mas certamente se tornara num dispositivo sancionado para a guarda destes pequenos paramentos e adequada separação por indivíduo.

A correcta aceção estrutural de tais armários não se limita ao amituário, já que este, na verdade, constitui apenas um módulo da peça. O amituário equivale, na verdade, ao contador, correspondendo a uma adaptação formal, que julgamos ser um exclusivo do caso português, de uma tipologia móvel desse género à estrutura do armário encastrado.

O “*contador de gavetas*” que Rafael Bluteau definiu como o móvel “*em que se poem papeis de contas, ou qualquer outra cousa*”<sup>25</sup>, foi uma peça de mobiliário civil com bastante expressão na história portuguesa das artes decorativas dos séculos XVI ao XVIII. Tendo derivado dos modelos europeus – como os alemães (*Schränke*) e os espanhóis

---

<sup>22</sup> A origem do vocábulo “*amituário*” parece recuar à primeira metade do século XVIII, aparecendo pontualmente na documentação (Cfr. nota do tabelião José da Costa de 1734, transcrita em OLIVEIRA, A. J.; OLIVEIRA, L. C. S. – “A sacristia do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães”, pp. 110-112). A tipologia, muito provavelmente devido à sua diversidade de funções, nunca recebeu uma designação definitiva, pelo que estes armários eram nomeados nos contratos por “guarda-roupa”, “armario, contador, escritório ou gavetas de amictos” e, até, “caixão de amictos”. Por seu turno, as Constituições Sinodais são ainda menos explícitas nos que respeita a esta tipologia. Mesmo a nossa historiografia se tem dividido na nomenclatura – “guarda-roupa” e “armário de sacristia” (R. Smith), “armário-contador” (I. Quilhó, A. Sandão; D. P. Brandão), “armário de amituário” e “amituário” (A. N. Gonçalves); “armário dos amitos ou amituário” (C. Bastos).

<sup>23</sup> “*Procurará ter muitos Amictos, para cada Sacerdote seo, e outros reservados; de maneira que conserve duas, ou trez ordens delles, segundo o numero dos Religiosos: e para os que actualmente estão servindo, [...] e se mudaráõ, cada oito dias, ao menos no tempo do Veraõ*”. SANTA ANNA – *Ceremonial Ecclesiastico*..., p. 114.

<sup>24</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>25</sup> BLUTEAU, R. – *Vocabulario portuguez e latino*, vol. II, p. 492.



(*bargueños*)<sup>26</sup> –, distinguiu-se destes, como também da tipologia paralela do escritório, muito significativamente, a partir da experiência da marcenaria indo-portuguesa criando um formulário caracteristicamente nacional<sup>27</sup>. Robert Smith considerou os contadores portugueses “the Portuguese contribution to the European luxury cabinet of the seventeenth century, the show-piece of the age”<sup>28</sup>.

No domínio das sacristias, o contador é assim integrado, a partir Seiscentos, no armário embutido, tal como outros módulos funcionais – papaleira, gavetões e portas –, originando uma tipologia específica destas salas, de grande originalidade no âmbito europeu.

Trata-se, ao nível estrutural, da sobreposição de várias tipologias que diversificam e multiplicam as possibilidades de arrumo. Esta adaptação das formas a reinventados usos verificou-se, desde logo, nos próprios contadores móveis, quando a trempe se transforma, não raras vezes, num novo espaço para disposição de gavetas, portas e nichos.

Na sacristia da igreja de **Bom Jesus de Goa**<sup>29</sup>, na Índia, encontra-se um exemplar de armário inscrito no alçado que, para além da exuberância da decoração, transmite ainda um certo hibridismo na estrutura, revelando, ao que nos parece, a formação de um arquétipo local. É possível distinguir aqui a notória justaposição dos vários módulos: um pequeno arcaz de gavetas de várias dimensões apoiado em pés de bolacha, sobre o qual se dispõe um contador formado por cinco ordens de pequenas gavetas entrecortadas por escaninhos para a guarda de livros. O contador é ainda encimado por quatro nichos reservados aos cálices e um central para a custódia. Duas portas encerram este módulo central, que, quando fechadas, criam uma superfície lisa até ao tímpano (onde há lugar para mais um compartimento), formando uma composição ornamental de marchetados.

Faltam-nos ainda dados, nomeadamente cronológicos, para distinguir a origem desta contaminação de formas, para perceber se esta nova tipologia, emergente no princípio do

<sup>26</sup> Martha Boyer (*Japanese export lacquers*, 1959) defende o protótipo espanhol, por oposição a outros autores que afirmam ser o contador europeu originário do Extremo Oriente, exemplificando com os “escritórios da China”. FERRÃO – *Mobiliário Português*, vol. III, pp. 135-136.

<sup>27</sup> Por ostentar as suas gavetas à vista, aparentemente todas iguais e decoradas com escudetes e espelhos de fechadura trabalhados em metal; pela ausência do batente que servia à escrita característico do *burgueño* e do escritório; e por assentar sobre mesa ou trempe, quando atinge certas dimensões (aqui à semelhança do congénere espanhol), podendo mesmo desenvolver-se para baixo da linha da mesa com novas gavetas ou portas. O desenvolvimento do contador português participou de uma larga experiência de contaminação de formas, nos domínios das artes decorativas ditas indo-portuguesas. PINTO, M. H. M. – “Móveis”, pp. 41-42.

<sup>28</sup> SMITH, R. – *The art of Portugal*, p. 287.

<sup>29</sup> O mobiliário de sacristia indo-português teve divulgação a partir de um artigo de Reinaldo dos Santos publicado nos anos 50 na revista *Belas-Artes*. SANTOS, R. – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”, pp. 13-16.



século XVII, terá resultado de um modelo de armário de sacristia transmitido pela metrópole ou se nasceu na Índia portuguesa a partir da reinterpretação dos modelos europeus para adaptação aos fins a que se propunham. Todavia, podemos com certeza afirmar que da experiência colonial nos ficou o gosto pelo uso de madeiras exóticas, pelas ferragens trabalhadas e pelas práticas de decoração de embutidos com ornatos estilizados.

Na metrópole são conhecidos os armários de amictos dos mosteiros de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra e de S.<sup>ta</sup> Maria de Alcobaça<sup>30</sup>, que, fazendo uso das madeiras provenientes das colónias, correspondem a modelos bem acabados da tipologia. O primeiro inscreve-se num dos quatro extraordinários vãos que se dispõem, em pares, nos topos da sacristia crúzia. Pertencendo à mesma campanha do arcaz, cerca de 1624<sup>31</sup>, este armário é formado por três módulos: no topo, contador de amictos com setenta gavetinhas (14x5), cada uma com reservas, em baixo, para identificação dos ministros a que pertenciam; ao centro, papelreira com batente e com fábrica dividida por entrepanos para a guarda de documentos e livros; e, em baixo, seis gavetas ordenadas em duas colunas.

11  
55ab

De modo a justificar a altura do vão, o conjunto é rematado por friso e tímpano que ostentam, entalhados em baixo relevo, um querubim alado envolvido por finas vergôntes e dois anjos esvoaçantes segurando a cruz. Do lado oposto da sacristia, encontramos os mesmos anjos esculpidos num tímpano semelhante, mas detendo o cálice sagrado entre eles. Corresponderia este vão a um outro armário encastrado, mas destinado aos cálices e outras alfaías litúrgicas, como bem notou Nogueira Gonçalves<sup>32</sup>.

A sobriedade do desenho dos armários, onde a marcação do requinte se faz pelo uso de marchetados de marfim, pertence ao gosto dominante do período, que tem sido designado no mobiliário por “Estilo Filipino”<sup>33</sup>. O seu carácter estilizado e sóbrio contrabalançava

<sup>30</sup> Primeiramente divulgados num estudo sobre o entalhador Samuel Tibau por Robert Smith, em conjunto com outras peças de mobiliário de embutidos de marfim. SMITH, R. – *Samuel Tibau and Portuguese ivory inlaid furniture of the seventeenth century*.

<sup>31</sup> “Apenas o novo prior D. Sebastião da Graça tomou posse do seu cargo em 1624, a primeira coisa que fez foi aperfeiçoar a sacristia nova, com caixões para os ornamentos, e vestiário para se revestirem os sacerdotes, os quaes tinham de cumprimento 72 palmos, e de largura seis e meio, e de altura cinco. Os caixões eram de pau preto marchetados de marfim, com argolas e fechaduras de bronze dourado”. SANTA MARIA, D. Nicolau de – *Chronica dos Conegos Regrantes de Santo Agostinho*, vol. II, p. 371. Cit. in BRANCO, M. B. – *Historia das Ordens Monasticas em Portugal*, vol. II, pp. 606-607.

<sup>32</sup> Hoje destruído para abrir serventia a uma das capelas da igreja. GONÇALVES, A. N. – *Igreja de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra*, pp. 28-29. CORREIA; GONÇALVES – *Inventário Artístico...*, p. 48.

<sup>33</sup> SANDÃO, A. – *O móvel pintado em Portugal*, p. 71. O “Estilo Filipino”, nas palavras de Maria Helena Mendes Pinto, caracterizou-se pelo “gosto pelas linhas rectas, pelos volumes pouco saliente das almofadas, pelos torneados em forma de balaústre quase liso, pela marcação do desenho por meio de filetes de marfim”. PINTO – “Móveis”, p. 31.

com a decoração ostensiva do mobiliário proveniente das colónias e muito procurado para os interiores das casas.

A manifesta elegância das linhas “filipinas” justificou, mesmo após a Restauração, a sua aplicação noutros exemplares. Compreende-se, assim, que os armários do **Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria de Alcobaça**, executados em 1664<sup>34</sup>, participem de grande afinidade estética com o armário de S.<sup>ta</sup> Cruz, pelo uso de decoração geométrica embutida em marfim e madeiras de várias tonalidades que sublimam a superfície lisa do alçado. Todavia, nestes armários a geometrização é levada a outros limites, mais exuberantes, com desenhos mais complexos. 57a 57b

A composição modular é, no entanto, algo diferente: contador de amictos, no topo; papelreira ladeada de duas portas; e um compartimento de duas folhas em baixo. O conjunto impressiona, não só pelo jogo decorativo dos módulos salientados pelo marfim e pelas madeiras, como também pelo relevo e dignidade conferidos ao enquadramento arquitectónico do móvel, trabalhado como se do portal de um edifício se tratasse. 57c

Estes armários são a parte remanescente do conjunto de mobiliário que equipava a antiga sacristia manuelina, ornada pelos monges à sua custa<sup>35</sup>. Com esses, à semelhança de S.<sup>ta</sup> Cruz, formavam conjunto outros móveis, que julgamos serem dois arcazes. apesar de a descrição que nos dá nota dessa existência usar o mesmo termo “*caixoens*” para as duas tipologias, arcazes e armários. Relata-nos, assim, Fr. Manuel dos Santos que a sacristia tinha, ainda no início do século XVIII, “*caixoens grandes para os ornamentos das duas partes ou paredes de norte e sul; e são de pao santo guarnecido de evano e marfim. A pregaria he de bronze dourada; tem os caixoens seu espaldar, e nelle de excelente pintura os passos principais da Vida de N. P. S. Bernardo e outros Santos e Santas da Ordem*”<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Conforme data inscrita no entablamento dos armários: “ANNO DOMINI 1664”.

<sup>35</sup> “*Nam teve vida o S.<sup>or</sup> Rey D. Manuel para ornar o interior da sancristia; pelo que foi preciso fazerem-nos os monges a sua custa*”. SANTOS, Fr. M. – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, p. 34.

<sup>36</sup> *Idem, Ibidem*. Esta sacristia estava ainda decorada por silhares de azulejo em toda a parede, figurando imagens alusivas às Ordens Militares que professavam a regra de Cister. Este dado decorativo, aliado ao mobiliário de embutidos de marfim prefigura um conjunto homogéneo de sacristias da primeira metade do século XVII, correspondente ao período filipino. São elas: Igreja de S. Roque, em Lisboa (a azulejaria foi encoberta por campanhas sucessivas de colocação de pintura); mosteiros de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra e de S. Salvador de Grijó, Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho ou da Sapiência, em Coimbra; e, finalmente, o Mosteiro de Alcobaça. Não será despidiendo o facto de a primeira ser jesuíta, as três seguintes dos Cónegos Regrantes de S.<sup>to</sup> Agostinho, e a última, sede dos Cistercienses em Portugal – todos eles com grande importância na história religiosa e política em Portugal. Possivelmente, a origem do modelo de decoração destas sacristias poderá ter tido inauguração na sacristia de S. Roque, visto ser, cronologicamente, a primeira do grupo; seguidamente apropriada pelos Cruzios, e, por último em Alcobaça que desde cedo rivalizava com S.<sup>ta</sup> Cruz (a este propósito veja-se o estudo SERRÃO, Joaquim Veríssimo – *Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: um caso de rivalidade cultural?*. Separata de *A historiografia portuguesa anterior a Herculano*. Lisboa: [s.n.], 1977).

O facto de estes “*caixoes*” terem um espaldar com pintura aponta para a existência de arcazes, que, estruturalmente, se assemelhariam aos da Igreja de S. Roque, em Lisboa, também com decoração de filetes de marfim embutidos e com espaldar. Terão sido os arcazes de Alcobaça destruídos pela derrocada da abóbada aquando do Terramoto de 1755.

Beneficiando de decoração de embutidos de madeira, são exemplares notáveis os dois armários encastrados da sacristia do **Convento de S. Pedro de Alcântara**. Organizam-se estes, novamente, em três módulos: o primeiro constitui um vão aberto destinado aos cálices, sob o qual se dispõe o contador; e, no fundo, duas portas. Importa referir que o módulo central é construído à semelhança dos contadores móveis de uso civil, as múltiplas gavetinhas funcionam isoladamente ou dissimulam outras gavetas maiores e portinholas, possibilitando o arrumo de outras peças, para além dos amictos<sup>37</sup>. Datáveis do último quartel do século XVII, de acordo com a fundação da igreja e convento em 1672, é sintomático da sua qualidade estética o seu reaproveitamento, e dos arcazes da mesma família, nas obras de reconstrução da sacristia após o Terramoto setecentista que abalou a cidade de Lisboa<sup>38</sup>. 58ab

Com a ascensão do “estilo nacional”, no período que decorre de 1675 a 1725<sup>39</sup>, o mobiliário português manifestará um estilo vigoroso, através do trabalho de entalhe e da aplicação de ferragens profusamente ornamentadas. A tipologia do armário embutido, com ou sem contador de amictos, encontra neste período um novo fulgor, de expressão barroca, sobretudo ao nível da volumetria dos seus almofadados e de novas técnicas de entalhe que revelam grandes qualidades de claro-escuro. As alterações patenteiam-se mais no plano decorativo, do que na estrutura que perpetua as mesmas formas e jogos modulares. Neste sentido, mobilam as sacristias as mesmas peças do período anterior, embora sob um novo signo: o Barroco nacional.

<sup>37</sup> Há referências mais tardias na documentação que permitem avaliar a distribuição *a priori* de funções para os compartimentos, partindo do formulário do contador para a dissimulação de outras divisórias. Veja-se, como exemplo, relatório de 1748-1752 do Mosteiro de Paço de Sousa: “*húa guarda roupa p.<sup>a</sup> os amitos que consta de sessenta e quatro gavetas, trinta e duas p.<sup>a</sup> os amitos e as outras trinta e duas em falso para a correspondência [...]*”. ADB, CSB, cód. n.º 99, n/n, transcrito in SMITH, R. – *Agostinho Marques “enxambrador da cónega”*, p. 117, n. 2.

<sup>38</sup> Muito embora a descrição do início do século XVIII, constante da obra *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* (vol. II, p. 65), pareça coincidir com o actual espaço da sacristia – a disposição do mobiliário, das janelas à esquerda e do lavatório – este sofreu alterações após o Terramoto de 1755, recebendo novo tecto decorado a estuque, silhares de azulejos figurativos, e novo altar e lavabo.

<sup>39</sup> Termo e cronologia propostos, em 1950, por Robert Smith (“The Portuguese woodcarved retable”, pp. 23-28) em função do estudo do retábulo, mas extensível à história do mobiliário. Actualmente, o conceito encontra-se em revisão nos estudos mais recentes de Francisco Lameira e Vítor Serrão.

Em Lisboa, dois conventos agostinhos mantêm nas suas sacristias armários embutidos em vãos rectos, cujas portas prefiguram a mesma estética nos batentes, formados, cada um, por dois almofadados. Se no convento dos Eremitas Descalços de S.<sup>to</sup> Agostinho (**Grilos**) se defrontam dois armários com dois módulos de portas, separados por vinte gavetas de amictos (10x2), no convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Penha de França dos Eremitas Calçados variam as disposições de arrumo. Organizam-se estes de acordo com a disposição do espaço: dois armários duplos<sup>40</sup> ladeando a porta de entrada e três armários num dos alçados laterais fazendo correspondência com os vãos iluminantes e o do lavabo em frente. Estruturalmente, não apresentam diferenças significativas na construção em relação aos dos Grilos, destacando-se apenas o armário central, inscrito num arco de volta perfeita, onde as portas do módulo do topo se adaptam à forma do vão, e o contador de amictos tem maior expressão volumétrica com quarenta e cinco gavetas (9x5). No seu conjunto, estes exemplares não testemunham inovação estrutural significativa, mas sim uma viragem do gosto e do fazer<sup>41</sup>.

A singeleza compositiva foi, aliás, uma constante no fabrico dos armários encastrados que, na sua maioria, constituem portas tão funcionais como as de qualquer vão de passagem. É o que constatamos quando observamos os armários seiscentistas do Colégio das Onze Mil Virgens de Coimbra<sup>42</sup>, do Convento de S. Domingos de Lisboa ou do **Mosteiro de S. Salvador de Grijó**. Na sacristia deste último, os dois armários que aí se encontram acabam por ter alguma nobilitação a partir do entablamento e frontão de talha em tom natural, que vagamente sugerem os tímpanos dos armários da casa mãe de Coimbra. São estes frontões decorados com querubins envoltos por enrolamentos fitomórficos e, numa inusitada e invulgar nota de imaginário fantástico, dois dragões ladeiam o frontão.

O papel que a talha assume no enriquecimento decorativo do mobiliário é, afinal, um papel próximo da sua actuação na arquitectura, facultando a alçados de risco austero o alcance de alguma da volumetria e do movimento exigidos pelo espírito barroco. A aplicação de

<sup>40</sup> A existência de armários embutidos, mais pequenos e de formato quadrado – de que estes são exemplo (embora aos pares e colocados em eixo) –, relaciona-se, por vezes, com a guarda do sacrário na sacristia, que exigia um arrumo distinto para o efeito. No entanto, de acordo com a descrição de 1707, a multiplicidade de alfaia ao serviço da igreja deste convento – “*muyto bons e ricos ornamentos [...]. Tem mays a sancristia alem das pessas de prata que refirimos haver no altar mor e tribuna, outras como sacra, estante, toribolos, naveta, cruces, caldayra de agoa benta, varas de palio*” – terá exigido maior variedade de arrumo. *História dos Mosteiros...*, vol. II, p. 75.

<sup>41</sup> Todavia, sublinhe-se que estas peças perderam já muita da qualidade que teriam, pela falta de cuidado na sua conservação que levou à perda das ferragens e a revestimentos de pintura recente.

<sup>42</sup> Datáveis da primeira metade do século XVII pela tipologia das ferragens e por uma descrição de 1640. *Vide infra*, p. 63, n. 90.

---

remates de talha nos armários de sacristia foi um recurso decorativo relativamente frequente no Norte de Portugal, muitas vezes fruto de campanhas ornamentais distintas do risco do mobiliário<sup>43</sup>, aparecendo nos armários de sacristias do final do século XVII ao XVIII.

O efeito de coroamento é bem sublinhado num outro conjunto de armários, existente na sacristia de **S. Bento da Vitória** (c. 1710-1713)<sup>44</sup>. O risco severo destas peças é, à 63  
semelhança do sucedido em Grijó, atenuado pelos tímpanos de talha, que contrastam com o reticulado dos armários que coroam, pelo movimento expressivo dos acantos<sup>45</sup>.

Os armários do mosteiro beneditino enquadram-se no núcleo distinto, circunscrito na sua maior parte à área de Braga, que desenvolveu uma expressão singular pelo recurso decorativo de placas de latão recortadas ornamentando as almofadas. Foi este núcleo objecto de uma sólida investigação de Robert Smith, publicada em 1974, reunindo as peças da autoria do ensamblador Agostinho Marques, entre outras<sup>46</sup>.

Os exemplares deste conjunto têm, na sua estrutura, uma componente arquitectónica de carácter simplificado, mantendo nos emolduramentos laterais pseudo-pilastras que dividem verticalmente as secções em que se organizam os armários. Os módulos podem ainda ser separados por golas salientes, evidenciando a sua construção compósita. No topo, dispõe-se um entablamento com cornija e friso decorado por placas de latão que também se pode repetir no embasamento. A superfície da madeira é, normalmente, lisa, à qual se apõem as chapas de latão, recortadas em arabescos, cujo brilho dourado contrasta com o tom escuro das madeiras. Exemplares mais ricos, como o da **S.<sup>ta</sup> Casa da Misericórdia de Braga** 64  
(1699), apresentam, no entanto, a face das gavetas e gavetinhas trabalhada em tremidos, realçando as placas de latão recortadas. O efeito é de grande brilho estético.

---

<sup>43</sup> Vejam-se os armários das sacristias de S. Martinho de Tibães (1683), Sé do Porto (António Moutinho e Valério da Silva, 1700) (fig. 65), S.<sup>ta</sup> Marinha da Costa (1733-36).

<sup>44</sup> Conjunto formado por dois armários, com secção superior de contador de amictos, ladeando um central mais alto. Esta obra é, segundo Robert Smith, atribuível ao ensamblador António de Azevedo Fernandes, pela razão de este artista portuense ter trabalhado para o mesmo mosteiro de S. Bento em 1704. SMITH – *Agostinho Marques...*, pp. 124-125.

<sup>45</sup> Cada tímpano ostenta seu escudo, os dois laterais com as cruzes das ordens de Cristo e de Avis, e o central com o escudo da Ordem de S. Bento.

<sup>46</sup> Armários de sacristia de Agostinho Marques localizados por Robert Smith: S.<sup>ta</sup> Casa da Misericórdia de Braga (1699), N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> do Pópulo, Braga (1709), S.<sup>ta</sup> Maria de Refóios de Lima, Viana do Castelo (1711?), S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro, Braga (1715), S. Miguel de Refojos do Basto, Braga (1717). Outros armários citados pelo autor: S. Martinho de Tibães, Braga (1683), S. Bento do Rio de Janeiro (atrib. Fr. Domingos da Conceição, 1688-1691), Sé do Porto (António Moutinho e Valério da Silva, 1700), S.<sup>ta</sup> Marinha da Costa, Guimarães (1733-1736). SMITH – *op. cit.*, pp. 26-29, 117-125.

---

Este estilo estendeu-se, igualmente, aos armários móveis, como o comprova o exemplar existente no Museu Regional de Lamego, que Robert Smith usa para exemplificar a “íntima relação entre o móvel de casa e o de sacristia, na grande homogeneidade do estilo nacional”<sup>47</sup>. De facto, nem só armários embutidos mobilaram as sacristias portuguesas. Embora menos frequentes, os armários móveis também constituíram soluções para o arrumo de alfaías e paramentos, mas não se pode, contudo, considerar uma tipologia específica do espaço da sacristia, não só pela sua proliferação no meio civil, como também pelo facto de, dada a sua mobilidade, poderem ocupar outras divisões das casas religiosas. Tipologicamente, estas peças de mobiliário aproximam-se dos armários copeiros ditos “holandeses” com alçado arquitectónico dividido em dois corpos.

Na sacristia do **Convento de S. Francisco de Évora** localiza-se, actualmente, um armário 66 de madeira escurecida, apoiado em garras, com embasamento de dois gavetões e corpo superior de portas decoradas, cada uma, por seis almofadas com bicos de diamante entalhados em alto-relevo. Distingue a qualidade deste móvel a sua organização estrutural segundo o vocabulário clássico da arquitectura: três pilastras dividem o corpo superior, apoiadas em pedestais que correspondem ao registo inferior; e coroamento do armário por entablamento. A erudição do desenho do armário, datável do final do século XVII, é acentuada pelos pormenores visíveis nos dois triglifos rematados por gotas e no denticulado da cornija.

Já no espaço da sacristia agostinha do **Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho**, encontramos um 67 armário dos inícios do século XVIII, que estando destacado da parede, não pertencente, contudo, pelas suas dimensões e estrutura, à categoria dos armários atrás citados. Não sendo móvel, nem embutido, este armário é fixo, construído especificamente para o local onde se encontra. Nele está presente a mesma linguagem arquitectónica para a organização dos três volumes: ao centro, corpo com contador, de vinte e quatro gavetinhas para os amictos (8x4), e papelreira no topo e compartimento de duas portas, em baixo. Dos lados, dois conjuntos de gavetões em baixo e armário de duas folhas em cima. Os três corpos são separados por altos pedestais e pilastras de capitel coríntio em talha dourada, e rematados por entablamento desenvolvido. A superfície de cada porta, batente ou gaveta é decorada por sóbrios losangos folheados em madeiras de diferente tom, com raiados ao centro.

---

<sup>47</sup> SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 29.

### 3. O arcaz: origem e evolução

Notámos como o guarnecimento de mobiliário das sacristias foi, desde o século XVI, referenciado em actas de visitas, bem como nas constituições sinodais. Eram descritos ou prescritos “*almarios*”, “*arcas*” ou “*caixões*” para guardar os ornamentos do culto. As arcas são peças ancestrais que, tendo dado origem a inúmeras outras tipologias, vêm referidas até tarde na documentação para as funções de arrumo no espaço da sacristia, embora em conjunto com outra mobília.

Nem sempre as designações usadas coincidem com os nomes das tipologias que hoje conhecemos, pelo que o arcaz é designado, não raramente, por “*almario*” ou “*caixão*”<sup>48</sup>, tal como se percebe pela descrição feita numa acta da visita da Ordem de Santiago à Igreja de S. Gião em 1510: “*almareos ao redor das paredes altos que dem pollos peitos com caixões metediços*”<sup>49</sup>. Supomos que estes “*almareos*”, com cerca de um metro e vinte centímetros (“*pollos peitos*”) e “*caixões metediços*”, sejam o arquétipo dos arcazes, já que conferem com duas das características do móvel – a altura e os gavetões.

A questão dos gavetões e da sua nomenclatura é interessante para a compreensão da origem destas peças, uma vez que a gaveta se encontra na génese da evolução da arca em escritórios, contadores, cómodas, arcazes, entre outras peças. Bluteau define gaveta como uma “*especie de caixa, corrediça, & sem tampa, que em Bofetes, contadores, &c serve de agasalhar, o que se quer ter em ordem, & á mão*”<sup>50</sup>. Na língua latina não havia vocábulo para esta tecnologia, pelo que também Borromeo usa “*capsula, ae*” (diminutivo de “*capsa, ae*” e sinónimo pequena caixa ou arca<sup>51</sup>) para designar gavetas. Aliás, em Itália, sobrevive ainda a raiz primitiva da gaveta através do vocábulo “*casseto*” e, nas línguas anglo-saxónica, francesa e germânica, corresponde ao congelamento de um gesto, o de abrir ou de fechar as gavetas: puxar (“*drawer*”) ou tirar (“ *tiroir*”) e empurrar (“*Schublade*”)<sup>52</sup>.

Em 1510, o gavetão era designado na Península Ibérica por “*caixão*” ou “*cajon*”, que posteriormente se tornariam os vocábulos metonímicos designativos dos próprios arcazes –

<sup>48</sup> Algumas variantes ortográficas: “*Almareos*”, “*allmareos*”, “*almarios*”, “*almaryos*”, “*armareos*”; “*Caixões*”, “*Caixoens*”, “*Caixão*”, “*Cayzão*”.

<sup>49</sup> *Documentos para a História da Arte em Portugal*, vol. 7, p. 133.

<sup>50</sup> BLUTEAU – *Vocabulário*..., vol. IV, p. 41.

<sup>51</sup> De acordo com FERREIRA, A. G. – *Dicionário de Latim-Português*, pp. 198-199. C. Borromeo refere “*Capsulas ductiles*”, que, literalmente, significa “caixas amovíveis”. BORROMEO – “*Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*”, p. 82.

<sup>52</sup> Justamente o Dicionário Houaiss define “gaveta” da seguinte forma: “1 compartimento corrediço encaixado num móvel que se abre puxando e se fecha empurrando”. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 1862.



“caixões”<sup>53</sup> ou “cajoneria”, respectivamente para Portugal e Espanha. Em meados do século XVI, o vocábulo “gaveta”, de origem provençal<sup>54</sup>, difunde-se, e encontramos-lo, em 1565, na acta de visitação à Igreja Matriz de Mértola, no contexto que nos ocupa – o mobiliário de sacristia –, descrevendo-se “*almareos grandes de gavetas [...] feytos de bordo*”<sup>55</sup>. Mais tarde, surge uma expressão redundante que designa o arcaz por “*caixão com gavetas, & capacidade*”<sup>56</sup>.

Face ao exposto, vemos como as características constituintes deste mobiliário assumem uma grande importância conceptual. Diga-se que, no que respeita ao arcaz, o vocabulário é bastante rico, fornecendo dados a respeito de outras especificidades. Assim, em meados do século XVI descrevem-se: “*almarjos ffechados [...] com seu revestideiro*”; “*almarios com hũa meSa*”; “*almareo E memsa por cima*”; “*almareo de madeyra Como memsa*”<sup>57</sup>. O “*revestideiro*” ou “*reVestidoiro*” serviam não só para manter “*ornamentos milhor goardados sem cair poo nelles*”, como também “*pera que em cima delle se revistam os clerjgos*”<sup>58</sup>. Os “*almarios com hũa meSa*” pensamos corresponderem, igualmente, ao arcaz, dado que a profundidade deste lhe permitia garantir as funções de mesa de paramentação. Nas visitasões foi relativamente frequente a referência a tal funcionalidade, que valeu a esta tipologia outras designações como “*vestuário*” ou “*paramenteiro*”, embora noutros contextos documentais e cronológicos.

Por fim, a historiografia portuguesa tem designado a tipologia em causa de “*arcazes*”, nome que descreve uma arca de grandes dimensões<sup>59</sup>. De facto, ao nível estrutural, o arcaz é um móvel paralelepípedo, normalmente de grande extensão que o torna inamovível, encostando-se ao longo de uma ou duas das paredes mais compridas das sacristias.

São marca distintiva os seus grandes gavetões destinados à guarda dos paramentos estendidos. Casulas, dalmáticas ou pluviais são vestes sacras de tamanho considerável e, usualmente, de rico trabalho têxtil, pelo que era de todo conveniente o seu arrumo sem

---

<sup>53</sup> Bernardo Ferrão indica que “*caixão*” designava igualmente “*banca de ourives*” e “*caixa*” ou “*arca*” de grandes dimensões. FERRÃO – *Mobiliário português*, p. 265.

<sup>54</sup> Etimologicamente, o vocábulo deriva de *gaveda* (gamela, tigela), existente no final do século XV. *Dicionário Houaiss...*, p. 1862.

<sup>55</sup> *As Comendas de Mértola...*, p. 351.

<sup>56</sup> *Constituições Synodaes do Bispado do Porto*, 1690, p. 177; *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, 1719, p. 153.

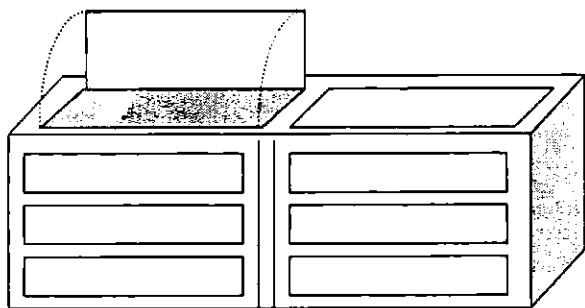
<sup>57</sup> Estas expressões têm as balizas cronológicas de 1532 a 1565. *Documentos para a História...*, vol. 7, p. 75; *As Comendas de Mértola...*, pp. 318, 374, 392.

<sup>58</sup> *Documentos para a História...*, vol. 7, p. 75.

<sup>59</sup> O vocábulo sobreviveu, igualmente, no vocabulário popular como referência aos trastes de grandes dimensões para armazenamento de cereais.

recorrer à dobragem<sup>60</sup>. Recomenda Fr. Matias de Santana, no seu *Ceremonial Ecclesiastico*, que os caixões tenham “multiplicadas gavetas de sufficiente grandeza, para que não haja necessidade de se guardarem nellas os paramentos dobrados, mas sim totalmente estendidos”<sup>61</sup>. Além do mais, era igualmente necessária a legendagem das gavetas, tal como acontecia nos amituários, “com numeros, ou titulos de bronze por fóra, por onde se conheça, onde está o branco, vermelho, verde, roxo, e o negro [...] para que não se andem revolvendo cada dia, sabendo-se o proprio lugar, em que estão as cousas, que para aquella occasião são precisas”<sup>62</sup>. A referência às cinco cores dos tempos da liturgia destinou, em algumas ocasiões, gavetões específicos para cada uma. O mesmo autor determinava dez gavetões: cinco para os paramentos ricos e outros tantos “para os ordinarios, e menos preciosos”<sup>63</sup>.

Todavia, a necessidade de arrecadação de outras alfaías motivou a conjugação dos gavetões com compartimentos de portas, e, até mesmo, o arrumo de frontais de altar na vertical, a partir da abertura de um tampo na parte superior do móvel, mantendo na frente o desenho de gavetões embora sem função real. As disposições destes elementos modulares foram várias, como de seguida se dirá, mas sempre mantendo o gavetão como elemento distintivo das peças.



**Figura 2** – Organização da arrumação de um arcaz, com tampo superior para a arrecadação dos frontais de altar.

<sup>60</sup> As dimensões dos maiores paramentos dos séculos XVII ao XVIII são variáveis, podendo, contudo, considerar-se como medidas médias, puramente indicativas, as seguintes: 115x70cm para casulas, 110x77cm para dalmáticas; 125x270cm para pluviais / capas de asperges. Véus, palas e bolsas de corporais eram peças mais pequenas, variando as suas dimensões entre c.15x15cm a c.50x50cm. Os frontais de altar têm como medida muito aproximativa os 100x230cm. O trabalho têxtil poderia ser mais ou menos rico, fazendo uso de fios de seda, de linho ou metálicos (susceptíveis estes de se partirem com a dobragem); de tecidos como galão, damasco, veludo, cetim, brocatel, renda; e de variadíssimas técnicas tais como o bordado, tecidos lavrados e espolinados, canelados.

<sup>61</sup> SANTA ANNA – *Ceremonial Ecclesiastico...*, p. 207.

<sup>62</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>63</sup> *Idem, ibidem.*

---

### *O arcaz de Quinhentos*

As citadas referências quinhentistas têm a sua materialização em alguns exemplares ainda conservados nos seus contextos originais. Falamos dos arcazes das sacristias da **Sé de Miranda do Douro**, da Igreja Matriz de Caminha e do Mosteiro dos Jerónimos.

O arcaz de Miranda será o único, em Portugal, onde os seus gavetões têm uma disposição 68  
tipo silhar, com as fiadas superior e inferior divididas por dois gavetões ao centro e duas gavetas nas extremidades, e a fiada central com três gavetões. Numa das extremidades posiciona-se um módulo de portas<sup>64</sup>. Toda a frente das gavetas e gavetões é decorada com motivos “ao romano”, de grande elegância compositiva, esculpidos em baixo-relevo. Partilhando afinidade estética com este arcaz, o móvel paramenteiro da **Igreja Matriz de Caminha** não participa, contudo, da mesma organização estrutural e da mesma qualidade 69  
de entalhe, esta mais frustre. Compõe-se de um corpo central de três gavetões de duas almofadas, ladeado por dois armários. A decoração em baixo-relevo ocupa toda a fachada do móvel, bem como a ilharga, estendendo-se mesmo ao friso de tetrafólios e óvulos que emoldura e separa os módulos.

Estes dois arcazes são de singular importância. Sendo dos primeiros exemplares conhecidos em Portugal, são também os únicos onde predomina a decoração em talha de baixo-relevo nos gavetões, fazendo o uso de composições figurativas. O gosto nacional, nesta tipologia de mobiliário monumental, irá evoluir na senda de traços quase exclusivamente arquitectónicos e despojados e de um vocabulário ornamental abstracto.

### *O arcaz de gavetões e composição arquitectónica*

Um dos primeiros testemunhos deste gosto encontra-se na sacristia do **Mosteiro dos Jerónimos**. Os paramenteiros da sacristia hieronimita foram justamente considerados por Rafael Moreira “o melhor exemplar do mobiliário português do final do século XVI”<sup>65</sup>. Por vezes injustamente desvalorizado nas impressões de alguns visitantes, apelidado de “*coisa pobre e antiga*”<sup>66</sup>, “*mueble incrustado antiguo, encajado dentro de un armatoste de*

---

<sup>64</sup> Segundo Bernardo Ferrão, o módulo lateral do arcaz (com portas articuladas) é posterior, resultando da adaptação do móvel ao espaço. Facto que poderá estar relacionado com a adaptação de uma peça vinda de outro local ou com a importação de mobiliário. FERRÃO – *Mobiliário Português*, p. 266.

<sup>65</sup> MOREIRA, R. – *Jerónimos*, p. 15. Embora se coloquem reservas quanto à datação, como veremos adiante.

<sup>66</sup> Frei Jacinto de S. Miguel – *Relação...*, c. 1721, cit. in *Jerónimos: 4 séculos de pintura*, p. 136.

*madera, de pésimo efecto*<sup>67</sup>, o conjunto constitui, afinal, um autêntico arquétipo do mobiliário monumental de sacristia.

Na verdade, estamos em presença de quatro peças distintas formando um grupo esteticamente homogéneo. A primeira pertencerá, mais apropriadamente, à categoria dos armários, sendo enquadrada por estrutura de portal: duas colunas jónicas de fuste canelado (e estrias helicoidais no primeiro terço) sobre plinto, suportando entablamento liso e frontão triangular. Esta peça destaca-se do restante conjunto, não só tipologicamente, como pela policromia que ostenta, sobretudo nos elementos arquitectónicos. À excepção da representação das armas de D. Fernando de Sousa e Silva, 4.º Patriarca de Lisboa<sup>68</sup>, no frontão, claramente adventícia, não podemos, com certeza, afirmar se originalmente teria decoração policroma. Na verdade, exceptuando a estrutura arquitectónica, e a fila de gavetas no embasamento, todos os restantes módulos pertencem a campanhas posteriores, tendo em conta que o contador de amictos é, pela decoração de embutidos de marfim, seiscentista; e o módulo central de compartimentos vários (gavetas, batentes e portas) já obra de Oitocentos. Assim sendo, desconhecemos a organização primitiva do móvel, embora se possa aventar uma função semelhante de arrumo, disposta por pequenas gavetas e prateleiras, com ou sem porta. 71

Grande parte da arrumação é proporcionada pelos arcazes que ladeiam este armário, e pelo do lado oposto da sacristia. Os grandes corpos paralelepípedicos organizam-se ao longo dos alçados em “L”, à excepção do arcaz do lado esquerdo, que se encontra isolado. Este, bem como o do lado direito, funcionam como arca, com acesso pelo topo através de meio tampo e pelo embasamento por meio de um batente. No registo superior destes móveis ergue-se um alçado-livreira/biblioteca, com prateleiras no interior, para a guarda de livros ou alfaias, protegidas por portas articuladas de duas folhas e almofadas vazadas<sup>69</sup>. O arcaz do lado direito prolonga-se em “L” noutro arcaz, já com porta e quatro gavetões, formando um ângulo recto. A arrecadação por meio de gavetões, em colunas de quatro, repete-se no arcaz do lado oposto da sacristia. O espaldar destes paramenteiros é concebido para a exposição de pintura, à qual nos referimos anteriormente<sup>70</sup>. 73 1 75

<sup>67</sup> F. Giner de los Rios, H. Giner de los Rios – *Portugal. Impresiones para seguir de guía al viajero*, 1888. Cit. in *Jerónimos: Memórias de Cinco Séculos*, p. 247.

<sup>68</sup> SMITH – *Samuel Tibau...*, p. 7.

<sup>69</sup> Tapadas actualmente por vidros, é possível que na origem tivessem redes, como era habitual neste tipo de mobiliário.

<sup>70</sup> Da autoria de Simão Rodrigues, somam, no total, 14 painéis sobre a vida de S. Jerónimo. *Vide supra*, p. 33. A pintura só foi colocada no século XVII, o que não é motivo para datar os móveis deste período.

Interessa-nos, sobretudo, salientar o carácter arquitectónico do conjunto, estruturando e organizando os móveis a partir de pilastras jónicas de fuste estriado, com o primeiro terço cheio, que dividem os registos de gavetões e se repetem nos espaldares. Os arcazes-livreira apresentam pilastras mais curtas suportadas por plintos com inscrição de losango, fazendo desta forma a divisão entre o compartimento inferior e o superior; e, na base dos alçados, percorre um friso de laçaria geometrizar. O requinte das peças é bem representado pelo trabalho dos capitéis formados por volutas de folhagem entalhada, sobre óvulos e gotas.

Em **S. Francisco de Évora** encontra-se uma outra variante, que supomos ser ainda quinhentista, onde as pilastras caneladas são rematadas por quartelões escamados<sup>71</sup>. A presença destes elementos arquitectónicos é típica do Alto Renascimento italiano<sup>72</sup>, fundamentando aliás a grande proximidade destes móveis com alguns exemplares de Itália. O armário e a *credenza* eram, aliás, peças que mobilavam as sacristias transalpinas desde o século XV. Predominantemente com portas, mas também podendo ter gavetões, no corpo inferior, os seus alçados superiores eram decorativos ou funcionais (com portas ou estante de livros)<sup>73</sup>. A semelhança evidente entre os exemplares portugueses e italianos sugere a importação do modelo no século XVI, embora seja ainda difícil definir o exacto momento dessa introdução por falta de documentos que testemunhem a sua factura e definam balizas temporais<sup>74</sup>.

O gosto pelas linhas arquitectónicas e desenho austero terá prossecução no período

---

Recordamos que também o alçado do cadeiral hieronimita, de Diogo de Torralva e Diogo de Çarça, apenas recebeu programa pictural no final do século XVIII. *Jerónimos – 4 séculos...*, vol. II, pp. 366, 368.

<sup>71</sup> A sacristia é também do período manuelino, embora o espaço tenha sido alvo de remodelações no final do século XIX. ESPANCA, T. – *Inventário artístico de Portugal. Concelho de Évora*, vol. I; p. 158. Os arcazes, certamente restaurados em alguma ocasião (os alçados, por exemplo, não são originais), têm nos gavetões de face lisa a legendagem dos paramentos em letras de latão. As gualdras primitivas são argolas simples semelhantes às dos arcazes de S.<sup>ta</sup> Maria de Belém.

<sup>72</sup> EBERLEIN, H. D. – *The practical book of Italian, Spanish, and Portuguese furniture*, p. 39, fig. 1.

<sup>73</sup> São bons exemplos os arcazes toscanos presentes no Museu Bardini ou na colecção Bellini, em Florença, ilustrados em SORDELLI, A. C. – *Il mobile antico dal XIV al XVII secolo*, pp. 45, 46, 48. Para outros exemplos sem alçado ou de livreiras cfr. EBERLEIN – *op.cit.*; GHERARDINI, A. – *Il mobile italiano da Medioevo all'Ottocento*.

<sup>74</sup> A ter havido uma introdução deste mobiliário no período manuelino, do qual data a construção de ambas as sacristias, poderia ser explicada pela presença de um influente agente dos Médicis em Portugal, o banqueiro florentino Bartolomeu Marchioni, que financiava as obras dos Jerónimos. MOREIRA – *Jerónimos*, p. 7. Será, contudo, mais provável que a execução do mobiliário da sacristia hieronimita seja posterior, inserida em alguma das campanhas de obras já de gosto assumidamente clássico, como a dirigida por Diogo de Torralva (1540-1566). No que respeita a S. Francisco de Évora, sabemos que o arquitecto Diogo de Torralva trabalhou nos Paços de S. Francisco de 1548 a 1566. Dada a austeridade do risco deste mobiliário, que revela conhecimentos ao nível da tratadística de arquitectura, e a coincidência do trabalho de Torralva em ambos os estaleiros, torna-se admissível apontar este arquitecto como autor do risco, e não tanto Jerónimo de Ruão, permeável ao decorativismo italo-flamengo. O que situaria, assim, a introdução destes móveis em Portugal nos meados do século XVI.

seiscentista filipino. Se, no século XVI, se observou o destacamento de almofadas em portas ou o emolduramento dos gavetões, as décadas de vinte a cinquenta da centúria seguinte geram um núcleo de mobiliário monumental de sacristia, onde a caixa do arcaz se transforma numa superfície lisa com marcação bidimensional de almofadas e emolduramentos feita por filetes de marfim marchetados e pelo jogo dos tons dos folheados de madeira.

Na sacristia da **Igreja de S. Roque**, em Lisboa, as pilastras que dividem os módulos de portas e gavetões, bem como a frente dos arcazes, ainda conservam expressão volumétrica, enquanto que em **S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra** é apenas evocada a sua função por rectângulos embutidos. Pertencem ambos os móveis aos anos 20 do século XVII<sup>75</sup>. O arcaz crúzio é um enorme paramenteiro sem espaldar, constituído por nove módulos de gavetões e rematado por portas em cada extremidade, enquanto na igreja jesuíta o arrumo dos paramentos se distribui por dois arcazes<sup>76</sup>. No mais comprido, portas e gavetões prestam-se ao arrumo de paramentos, alfaias e outros objectos do culto; já o mais estreito apresenta a frente igual à do primeiro, mas, tal como nos relata a *História dos Mosteiros...*, “*sam vãos sem gavetas, servindo de recolher os frontaes ricos aos altares postos em suas grades*”<sup>77</sup>. 79ab 80a 37

O paramenteiro paralelipipédico de superfícies lisas e decoração de embutidos de marfim e folheados de madeiras de diferentes tons vai ter continuidade noutras sacristias dos complexos monásticos pertencentes aos Cónegos Regrantes<sup>78</sup>. Assim, no **Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho** em Coimbra, encontramos um outro arcaz (actualmente a precisar de urgente intervenção de conservação e restauro) dividido em três módulos de gavetões e compartimentos de portas nas extremidades. Comparativamente com o móvel de S.<sup>ta</sup> Cruz, este paramenteiro apresenta fortes semelhanças na decoração de marchetados, quer na fachada quer no tampo, e nas ferragens. 82 83

Um documento contratual coligido por Domingos Pinho Brandão data estes móveis de 1658 e atribui-os ao ensamblador Manuel Vieira, como também nos refere a intenção de

<sup>75</sup> *História dos Mosteiros...*, vol. I, p. 277. Para a datação do mobiliário de S. Roque cfr. SMITH – *Samuel Tibau...*, p. 8; SERRÃO, V. – *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, p. 24. Quanto a S.<sup>ta</sup> Cruz vide *supra*, p. 47.

<sup>76</sup> Para além de quatro armários embutidos, dois em cada topo da sacristia. Cada um dividido em dois compartimentos: o superior com prateleiras, e o inferior com gavetas. Cada compartimento é tapado por portas com a mesma decoração dos arcazes.

<sup>77</sup> O cronista refere, ainda, que “*Os cayxões quando se fizeram nam tinham outros em Lisboa que lhe fizessem ventagem*”. *História dos Mosteiros...*, vol. I, p. 277-278.

<sup>78</sup> Como também no Mosteiro de Alcobaça, tal como vimos anteriormente. Vide *supra*, p. 48.

fazer “huas gavetas com seu taopao por fora a modo de escritório que há de servir para os amitos”<sup>79</sup>. Sabemos que este armário de amictos terá existido pela inclusão de algumas gavetinhas num outro móvel adventício, ainda hoje observável no espaço da sacristia. Muito possivelmente este armário seria semelhante ao de S.<sup>ta</sup> Cruz, embora o mesmo contrato reporte o modelo ao mobiliário da sacristia do Mosteiro de Grijó, casa da mesma Ordem: “os ditos Caixoes e gavetas na conformidade em que estavam os do mosteiro de Grijó para cujo effeito elle Manuel Vieira os foj ver ao dito Convento de Grijó”<sup>80</sup>. 12

O vocabulário geométrico e arquitectónico que decora e estrutura estes arcazes ganha expressão volumétrica pelo trabalho de entalhe noutros exemplares, como o paramenteiro seiscentista<sup>81</sup> que se encontra na sacristia do **Convento de S. Romão de Neiva**. Obra que de novo nos remete para influências italianas, dada a sua estrutura organizativa, privilegiando os compartimentos de porta, com fila de gavetas no registo superior. Actualmente pintado de branco e dourado, este arcaz singulariza-se no panorama português da tipologia também pelos frisos entalhados no remate superior e no embasamento, como no emolduramento das portas. As folhas destas ostentam ainda almofadados de desenho geométrico, com círculo inscrito em quadrado. 84

O ciclo da Restauração traz nova fortuna ao desenho destes móveis, sendo um excepcional exemplo o conjunto do **Convento de S. Domingos**, em Lisboa, contratado, em 1664, ao “emsemblador E entalhador de Magestade” António Vaz de Castro<sup>82</sup>. São dois grandes arcazes, alinhados a todo o comprimento dos dois lados da sacristia, que se organizam em módulos intercalares de gavetões maiores e mais estreitos. A sobriedade e rigidez da caixa são compensadas pela decoração de marchetados de madeira, aplicação de placas de latão e 86  
87

<sup>79</sup> BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. 1, p. 337. Seria, no entanto, uma obra quase trinta anos posterior à construção da sacristia, terminada por volta de 1630. CORREIA; GONÇALVES – *Inventário Artístico...*, p. 118.

<sup>80</sup> BRANDÃO – *op. cit.*, p. 337. Infelizmente, não nos é possível distinguir o mobiliário que, em Grijó, teria servido de modelo a Manuel Vieira, já que o actual não corresponde à descrição. A sacristia do Mosteiro de S. Salvador de Grijó teve duas fases de obras, uma primeira de 1627 a 1630, e a segunda em 1710. Ou o documento transcrito por Domingos Brandão apresenta um equívoco na menção do modelo, trocando S.<sup>ta</sup> Cruz por Grijó, ou os eventuais armários e arcaz de embutidos de marfim, construídos entre 1627 e 1630 (uma data apropriada para o efeito pela proximidade das obras da casa-mãe), terão sido remodelados em 1710, modificando-lhes o aspecto. Por outro lado, refira-se que o actual arcaz foi aumentado de três para cinco corpos em 1967, pela DGEMN.

<sup>81</sup> Datação proposta por SMITH – *Agostinho Marques...*, pp. 91-92. Embora o mosteiro tenha sido alvo de reconstrução no final do século XVII, estando finalizadas as obras no início da centúria seguinte, é possível que o móvel seja anterior a estas, já que não coincide esteticamente com a restante trastiaria.

<sup>82</sup> Autoria apontada por Aires de CARVALHO (*Catálogo da colecção de desenhos*, pp. XIII-XIV) e Vitor SERRÃO (“Marcos Magalhães”, p. 298). Cfr. Escritura de contrato dos arcazes de S. Domingos de Lisboa, 11/06/1664. Documento n.º 1 dos Anexos. Sobre a sacristia *vide supra*, pp. 25-26.

pelo elegante espaldar. estruturado em painéis divididos por pilastras rematadas por quartelões e capitéis coríntios.

A composição do espaldar acompanha a divisão modular do arcaz, pelo que ao centro de cada módulo mais amplo, se situa um espelho “*pera que, vendo-se nelles os sacerdotes, possam advertir se levam alguma coisa menos composta e decente que hajam de emendar*”, tal como nos relata o cronista da *História dos Mosteiros...*<sup>83</sup>. Embora todo o espaldar respeite um desenho de inspiração arquitectónica, com as suas pilastras, entablamento e mísulas, nestes espelhos existe um maior requinte decorativo. Ladeados por quartelões de perfil, coroados por frontão curvo interrompido com três pináculos (dois nos extremos e um ao centro) e com saial e pingentes no embasamento, o cuidado na ornamentação é ainda salientado pelos rostos de anjos entalhados nos quartelões e na saia, e pelo jogo dos espinhados e acantos embutidos que animam os emolduramentos. 88a

Na sacristia da **Sé Catedral de Lisboa** encontramos o mesmo vocabulário decorativo nos alçados superiores dos dois arcazes, sobretudo se atentarmos no entablamento e nos espelhos que os compõem<sup>84</sup>. O entablamento, embora suportado por maior número de mísulas e por pilastras em estípite de capitel jónico com cesto estrangulado, apresenta uma composição aproximada. Os espelhos da Sé são, como em S. Domingos, emoldurados por elementos arquitectónicos: pilastras (as mesmas do espaldar) dos lados e coroamento por frontão interrompido (triangular). Também os embutidos animam a coloração dos espaldares, embora de forma menos exuberante que os dominicanos. 88b

É de salientar a organização destes dois móveis, que conjuga, tal como a quarta tipologia descrita por Carlo Borromeo, uma arca de gavetões (mais profunda num que no outro) com compartimentos de portas nos alçados superiores. Nas extremidades dos arcazes, a arrumação prolonga-se por armários de corpo inteiro, unidos pelo mesmo entablamento. O total preenchimento por mobiliário do primeiro terço de ambos os alçados laterais da sacristia e a preponderância do estilo arquitectónico lembram as congéneres italianas. De facto, depois dos Jerónimos, estes dois conjuntos consagram o conceito de “arcaz de alçado arquitectónico” na segunda metade de Seiscentos. 90 18

<sup>83</sup> *História dos Mosteiros...*, vol. I, p. 98.

<sup>84</sup> Encontramos, todavia, bastantes diferenças, particularmente na caixa do arcaz, que manifesta uma execução mais tardia com gavetões mais estreitos divididos por finas pilastras de estética distinta das do espaldar. Se as semelhanças nos podem aproximar da mesma autoria do mobiliário de S. Domingos, estas discrepâncias apontam para uma grande reconstrução dos móveis após o Terramoto de 1755, que provocou a derrocada da abóbada da sacristia e, muito possivelmente, estragos no mobiliário.



Já tivemos oportunidade de falar dos armários encastrados que decoram a sacristia do Convento de **S. Pedro de Alcântara**, e com os quais formam conjunto dois paramenteiros de três corpos de gavetões e quatro painéis de pintura no espaldar<sup>85</sup>. Tal como nos exemplares anteriores, as características mais proeminentes são o desenho arquitectónico do espaldar e a decoração de embutidos, a qual, nestes exemplares, assume uma expressão mais padronizada, com recurso a motivos vegetalistas (flor-de-lis, acantos estilizados, quadrifólios) e geométricos (astrágalos, cadeias, espinhados) – “*toda esta obra he embotida de ramos e lizonjas que fazem muy vistosa e galante a obra da sancristia*”<sup>86</sup>.

91

92ab

No entanto, o arcaz mais vulgarizado no período do “estilo nacional” é aquele cujos gavetões, folhas de portas e ilhargas privilegiam as almofadas entalhadas, sem outra ornamentação para além das ferragens. Dentro deste vasto grupo, salientamos aqui o antigo arcaz do extinto **Convento das Francesinhas** e o do Convento dos Paulistas. Caracteriza-se o primeiro<sup>87</sup> por cinco módulos de gavetas no corpo do arcaz, em divisão depois prolongada no espaldar, com pintura nos extremos seguida de espelhos e, ao centro, nicho para escultura. A talha assume um papel preponderante na decoração do móvel, conferindo formas orgânicas aos elementos arquitectónicos do espaldar: as pilastras de capitel compósito e fuste entalhado com motivos vegetalistas; os frontões dos espelhos e do coroamento do nicho, as colunas torsas que formam a edícula<sup>88</sup>.

O arcaz da sacristia do **Convento dos Paulistas**<sup>89</sup> compõe-se de seis módulos de três gavetas, estas com a frente dividida em quatro almofadados. O espaldar apresenta uma

93ab

<sup>85</sup> Este ciclo de pintura, da autoria de Bento Coelho da Silveira, foi estudado por Luís de Moura SOBRAL – “A sacristia como pinacoteca da época barroca”. O remate em talha dourada do espaldar, constituído por urnas e festões, é um acrescento posterior.

<sup>86</sup> *História dos Mosteiros...*, vol. II, p. 165.

<sup>87</sup> Actualmente exposto na Capela das Bernardas do MNAA. Sobre este móvel veja-se a ficha de inventário contida in SOUSA, M. C. B.; BASTOS, C. – *Normas de Inventário: Mobiliário*, pp. 124-127. Para além deste arcaz, mobilavam a sacristia dois armários, de acordo com a descrição da *História dos Mosteiros...*, vol. II, p. 466: “*Aos dous lados dos cayxões tem lugar duas guardaroupas, nas quaes se terminam os cayxões e as guardaroupas se avisinham a cimalha da sancristia, e a materia dellas he a mesma madeyra de pao sancto de que sam os cayxões e o respaldo. Sam ornadas de galantes molduras e levantadas almofadas, e por cima tem huma boa cimalha a qual, principiando em huma parte, corre todo o respaldo, e sobre os pilares que dissemos haver no respaldo faz huns resalteados, em que assentam humas piramedes da mesma madeyra, e desta sorte vay a cimalha buscar o outro extremo semelhante ao em que principiou*”.

<sup>88</sup> A estruturação do espaldar deste móvel tem, aliás, paralelo nos congéneres produzidos nas ilhas, sobretudo nos Açores. Não havendo aqui espaço para o desenvolvimento do caso dos arquipélagos, merecedor de uma atenção especial, reservaremos o seu tratamento a um trabalho posterior.

<sup>89</sup> Espaço de planta octogonal, com capela no topo, ladeada por duas portas de arrumos; vãos iluminantes nos alçados laterais. O alçado oposto recebe a entrada ladeada por dois lavabos. Salientam-se o invulgar revestimento das paredes, de aglomerado de pedra de efeitos marmoreados, e o tecto de estuque de Giovanni Grossi, com figurações alusivas ao espaço da sacristia, às alfaias do culto e insígnias da Ordem. O espaço da

sóbria volumetria com o escalonamento perspectivado de cada elemento constituinte: os quartelões que dividem os registos e os dois espelhos que se inclinam a partir do balanço do entablamento, este coroado por pináculos bolbosos. Quatro pinturas sobre cobre decoram as tabelas extremas e centrais deste espaldar.

A volumetria e a diversidade dos almofadados vão encontrando, progressivamente, maior expressão tridimensional e compositiva em outros arcazes como os do **Colégio das Onze Mil Virgens** e do Convento de S.<sup>to</sup> António dos Olivais, ambos em Coimbra. A sacristia jesuíta<sup>90</sup>, no primeiro terço do século XVIII, recebeu novo arcaz executado pelo carpinteiro jesuíta António Marques (†1734)<sup>91</sup>. O paramenteiro, colocado sobre um supedâneo, é composto por oito módulos de gavetões (dois dos quais formam as extremidades laterais de um “U”), intercalados por compartimentos de porta, e ostenta, entalhados entre cada corpo, quartelões hiper-desenvolvidos. Pertencem estes elementos a uma interpretação do vocabulário arquitectónico realizada pela talha coeva, organizando ainda assim, na desestruturação da linguagem clássica, a extensa fachada do móvel. O arcaz de S.<sup>to</sup> António dos Olivais não apresenta já os mesmos quartelões, mas o seu alçado respeita a mesma composição de almofadados polimórficos e a aplicação de placas de latão profusamente ornamentadas sobre o topo de cada almofada<sup>92</sup>.

---

sacristia teve origem em obras de alargamento da zona conventual datadas de 1683 (*Reabilitação Urbana* 02, p. 15), muito embora o tecto seja obra pós-Terramoto.

<sup>90</sup> A descrição de 1640 contida na *Relação das obras feitas na zona da Igreja*, descreve-nos uma sacristia com azulejo por altura dos arcazes (“*Da altura dos caixões vay em roda azulejo*”) e pintura nas paredes e no alçado do arcaz (“*Sobre elles encostados à parede as molduras para os paineis da vida de S. Francisco Xavier*”). O mobiliário era constituído por arcazes, armários encastrados e armários de amictos: “*No lado fronteyro à porta, por que entramos, correm topo a topo os caixões de vestimentas, que são de cor de pao preto. [...] O outro lado da porta está dividido em quatro nichos, que entrão com arcos lavrados de pedra na parede: nos dous mais vizinhos à porta se fizeram almarios e repositórios para calices, com repartimentos para os missais, da mesma obra, que a dos caixões [...] Nos dous espaços, entre as janellas e porta do primeiro topo ficão as gavetas dos amictos, e nos mesmos lugares no outro topo os nomes delles*”. *Relação das obras feitas na zona da igreja...*, 01/01/1640. Transcrito em MARTINS, F. S. – *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, vol. I, p. 120.

<sup>91</sup> Diz-nos a nota de óbito que “*Foi insigne carpinteyro, elle fez os caixões da sacristia deste collegio e nelle outras muitas obras*”. BNL, Ms. 4505, f. 243; transcrita em MARTINS – *op. cit.*, vol. I, p. 171. Robert Smith data este arcaz de cerca de 1700. SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 92.

<sup>92</sup> O arcaz de S.<sup>to</sup> António é formado por cinco corpos: portas nas extremidades e três módulos de gavetões ao centro. A qualidade das ferragens coloca-nos algumas dúvidas de datação, dado o trabalho grosseiro do desenho, sem vazamentos dos motivos, muito distinto dos da actual Sé Nova. V. Correia e N. Gonçalves apontam a manufatura do arcaz para a segunda metade do século XVIII, todavia estilisticamente, dada a sua proximidade com o do colégio jesuíta, enquadra-se, quanto a nós, na primeira metade da centúria. CORREIA; GONÇALVES – *Inventário Artístico...*, p. 94. Resta ainda salientar a fulgurante decoração barroca da sacristia (fig. 48) – que a torna um excelente exemplo das sacristias ornamentais ou cénicas –, composta por azulejos figurativos, tecto de *groteschi* pintados a fresco, esculturas relicário sobre mísulas policromadas e o programa de talha dourada que ocupa o segundo registo dos alçados de desenho fantasioso, englobando pintura de tema antonino.

---

O trabalho de marcenaria deixa de contemplar o espaldar nestes móveis, tantas vezes associado à exposição de pintura ou à colocação de espelhos, e onde o vocabulário clássico da arquitectura assumia um enunciado premente, com a aplicação das ordens. No entanto, exemplares da primeira metade de Setecentos progridem no desenho dos almofadados, atingindo a excelência nos dois sumptuosos e monumentais arcazes da sacristia do **Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo**.

Datados documentalmente dos anos 1719-1723, estes arcazes enquadram-se com perfeição no programa arquitectónico da sacristia, riscado por João Antunes, encontrando o seu espaldar no embasamento dos alçados laterais<sup>93</sup>. Estruturalmente, dispõe-se segundo a alternância de três módulos diferentes – apainelado estreito, portas e gavetões – separados entre si por belíssimos atlantes e cariátides de bronze dourado. Ao nível de aproveitamento de espaço, o arcaz da direita, para quem entra na sacristia, dissimula em cada extremo, sob quatro módulos (um apainelado, dois de gavetões falsos e um de porta), dois caixões profundos aos quais se acede pelas portas das ilhargas e pelas da fachada e que serviria para o arrumo de peças de grande porte. Nos módulos centrais, os primeiros gavetões são falsos, mascarando uma arca que tem abertura pelo topo. O mesmo acontece com o arcaz da esquerda onde os três módulos aparelhados de gavetões recebem arcas no topo, certamente para o arrumo de frontais de altar, e os das extremidades são os únicos onde todos os gavetões abrem. O conjunto assenta sobre uma base toreada e tem remate em cornija.

No que diz respeito à modelação decorativa da madeira, estes exemplares primam ainda pela admirável execução técnica e erudição dos motivos geométricos. A cartela é o elemento eleito para a ornamentação dos arcazes – portas, painéis, gavetões –, em soberbas variações, ressaltadas da superfície em magnífico perspectivado, possibilitado por um bom trabalho de marcenaria. As cartelas das portas são especialmente requintadas, no remate das esquinas em três pequenas pontas de diamante, elemento este que ganha maiores

---

<sup>93</sup> *Vide supra*, pp. 27-28. Faziam conjunto com os arcazes quatro armários embutidos nos vãos que ladeiam os altares dos topos, executados de 1722 a 1724 (CARVALHO, A. – “Novas revelações para a história do Barroco em Portugal”, p. 22). Sabemos que os armários estavam destinados à guarda dos cálices e dos amitos, e partilhavam da mesma estética dos arcazes fabricados em ébano, de acordo com a leitura de uma carta anual que descreve a sacristia (1724-1733): “*Ad sacelli itidem cujusque latera duplex, aliis omnino porta recluditur: ad parietis sinum extant quadrata, suisque apte forulis confecta armaria, ad sacros partim calices, lineosque amictus, ut vocant, maximam partem, religiosius servandus distributa. Totum ex ebano, atque sigulorum frontes inaurato ex aere coruscant*”. Archivum Romanum Societatis Jesu, Lusitania, Litterae Annuae (Quadrimestrales) - 54, fls. 250v-252. In MARTINS— *A arquitectura...*, vol. II, p. 115-117.

dimensões e projecção no intercalar das cartelas dos gavetões.

O efeito estético do ébano assim trabalhado mostra-se, deste modo, visualmente poderoso, valorizado, depois, pela aposição das guarnições metálicas. As ferragens dos gavetões, de desenho extremamente complexo e requintado, elaboram composições em cartela que se justapõem às de madeira, com o mesmo formato. Fazendo uso extensivo do vocabulário clássico, os espelhos encontram-se profusamente decorados, com motivos diversos, que, dispostos simetricamente, animam em baixo-relevo o metal, num brilho e esplendor próprios do Barroco.

O uso de cartelas e pontas de diamante nestes paramenteiros marca uma das mais eloquentes expressões do mobiliário joanino, com repercussão noutras obras, nomeadamente os arcazes do Convento da Graça, em Lisboa<sup>94</sup>, no Colégio das Artes, em Coimbra<sup>95</sup>, e na Sé de Portalegre. Neste último, um espaldar mais tardio (cerca da década de 40 do século XVIII) acompanha a divisão do arcaz em seis corpos, mas a linguagem decorativa está para além do rigor clássico da arquitectura, reinterpretando a expressividade da talha fina tardo-barroca e aplicando-a ao mobiliário<sup>96</sup>.

A preponderância estética do espaldar sobre o paramenteiro verificava-se já noutros exemplares do período do reinado de D. Pedro II. Trata-se, por exemplo, do arcaz da sacristia do Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho, onde os gavetões se simplificam com a frente lisa e o aparato é reservado ao alçado superior do móvel que se ergue até à cimalha<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Tinha a sacristia dois armários embutidos com contador de amictos e um arcaz com “*bom respaldo, com seos payneis que se dividem por humas columnas, que o respaldo faz cuja grossura nam he tanta, que nam dê lugar a outros payneis de forma mays pequena, que se terminam em volta redonda. E sobre o ditto respaldo corre huma cimalha com seos fios de ouro, com que apparece toda a obra muyto gruve*”. O espaldar de que fala a descrição da *História dos Mosteiros...* já não existe. Por outro lado, os dois arcazes mencionados poderão não coincidir com o que hoje lá se encontra. A comprovar-se a antecipação destas obras em relação aos paramenteiros de S.<sup>to</sup> Antão, deverá constituir-se como um primeiro arquétipo decorativo, mormente desenvolvido no colégio jesuíta lisboeta. *História dos Mosteiros...*, vol. I, pp. 134-135.

<sup>95</sup> A popularização do modelo talvez pareça, numa primeira abordagem, algo caricata na sacristia do Colégio das Artes, sobretudo com o plágio frustrado do efeito das cariátides que estruturam o móvel e “suportam” o entablamento, e que, no colégio de Lisboa, são exuberantes peças executadas em bronze e aqui são elementos em talha policromada fazendo *pendant* com o espaldar de talha sobre o arcaz. Todavia, vemos que as cartelas das gavetas e portas apresentam o mesmo formato das de S.<sup>to</sup> Antão, bem como as ferragens. Neste sentido, e de acordo com a sugestão de V. Correia e N. Gonçalves de que este móvel teria vindo de outro local, julgamos que a aplicação das cariátides de talha surgem da adaptação do arcaz a esta sacristia, aquando da execução do programa de talha. Por outro lado, a ser originário do espaço, encontra coincidência cronológica com a conclusão da capela do Colégio cerca de 1720 (conforme data do portal da mesma) podendo ser corresponder à circulação de um modelo realizado para S.<sup>to</sup> Antão. CORREIA; GONÇALVES – *Inventário Artístico...*, p. 113.

<sup>96</sup> A arrumação é complementada por dois armários embutidos (fig. 101), com módulo ao centro de contador de amictos simplificado (denunciando o declínio da tipologia) e rematado por um frontão hiper-desenvolvido.

<sup>97</sup> Em conjunto com o arcaz existe um armário do qual já tivemos oportunidade de falar (*vide supra*, p. 52).

Estruturado por quartelões apilastrados e encimados por capitel coríntio, o espaldar compõe-se de grande nicho central ladeado por dois belíssimos espelhos. Preserva o espaldar a cor natural da madeira, como na Sé de Portalegre, mas alguns pormenores ornamentais são destacados pelo uso de policromia dourada – emolduramento e frontão dos espelhos ou as caneluras, folhagens e capitéis dos quartelões.

Constatamos ainda o predomínio da linguagem arquitectónica na estruturação do espaldar, residualmente maneirista na composição dos elementos, mas de uma modelação já barroca. É o que se verifica, de igual modo, nos notáveis espaldares da sacristia da **Igreja do Loreto**, datados de 1703-1705 e atribuídos ao entalhador Manuel Machado<sup>98</sup>. Quartelões apilastrados, muito semelhantes aos da sacristia agostinha, dividem os alçados em três espelhos e quatro quadros de pintura<sup>99</sup>, muito embora o requinte decorativo atinja no Loreto uma dimensão mais fulgurante, com a aplicação de um vasto e variegado vocabulário ornamental – cartelas, pendentives, quartelões, pináculos, frontões, *putti*, atlantes, enrolamentos vegetais.

104ab

#### *O arcaz-contador e o alçado em talha dourada*

O efeito cenográfico destes espaldares ganha um efeito mais acentuado com a sua autonomização do paramenteiro, sendo concebidos na mesma óptica dos retábulos de talha dourada. Foi significativo o seu resultado monumental em sacristias ornamentais ou cénicas, integrando os programas decorativos como parte da arte total do Barroco inaugurado no período joanino. O espaldar torna-se independente do móvel que o sustenta, mas acentua as suas funções de ostentação das imagens do sagrado – sejam elas pintura, imaginária ou relicários – ampliada pela composição da talha dourada.

A relação entre o espaldar de talha e o arcaz-contador não é causal, mas é bem indicativa da separação entre as duas peças, que não correspondem sequer, obrigatoriamente, a empreitadas decorativas simultâneas, tal como podemos constatar nas sacristias do

<sup>98</sup> A datação refere-se ao período de decoração integral da sacristia e a atribuição da autoria foi feita com base nas semelhanças entre os motivos do espaldar do Loreto e um retábulo da Igreja do Carmo em Moura. As caixas dos dois paramenteiros, constituídos apenas por compartimentos de portas, são obra posterior, já do final do século XVIII. As sobreportas repetem o mesmo trabalho dos espaldares formando um conjunto de grande efeito decorativo. ATAÍDE, M. M.; MECO, J. – *A igreja de Nossa Senhora do Loreto*, pp. 22-23.

<sup>99</sup> Representam São Paulo, São Carlos Borromeo, São Jorge e São Vicente (alçado Norte); São Miguel, São Pedro, São Lourenço e São João (alçado Sul). *Idem, Ibidem*.

Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> do Carmo ou na Igreja Matriz (antiga Sé) de Viana do Castelo<sup>100</sup>.  
Mesmo quando a encomenda é síncrona e feita ao mesmo entalhador, como no caso de S.<sup>ta</sup>  
Marinha da Costa, em 1734, onde o espaldar revela uma elocução distinta, própria da talha,  
e os relevos miúdos e a policromia contrastam com a superfície lisa e o geometrismo rígido  
da composição dos paramenteiros, que mantêm a cor natural da madeira.

O arcaz-contador circunscreveu-se sobretudo à região norte do País, embora se encontrem  
pontualmente exemplares noutras cidades mais a Sul, ou mesmo no Brasil<sup>101</sup>. A cronologia  
específica do arcaz-contador estende-se do último quartel de Seiscentos até aos anos 40 do  
século seguinte. É a Robert Smith que se deve a definição do núcleo distinto de mobiliário  
monumental litúrgico do distrito de Braga, enquadrando o arcaz-contador, os já tratados  
armários de sacristia, bem como outras peças de mobiliário monumental no estilo e  
cronologia que designa por “nacional”<sup>102</sup>. Chamou, assim, a atenção para um grupo  
homogéneo de paramenteiros, alguns do mesmo ensamblador Agostinho Marques<sup>103</sup>, que  
se caracterizavam por fazer uso de uma severa repetição sistemática dos almofadados.

No arcaz-contador todas as gavetas são sensivelmente iguais em dimensão e decoração,  
preenchendo como uma quadrícula toda a sua fachada. Funcionalmente, estas gavetas  
dissimulam de forma artificiosa gavetões e/ou portas, tal como em alguns armários de  
amictos. Esta característica organizativa deriva formalmente do contador, tal como notou o  
investigador americano<sup>104</sup>, estando em correspondência estreita com o mobiliário civil.  
Outra das características notáveis destas peças é a aplicação de placas de latão rendilhadas  
que preenchem os almofadados e, por vezes, os entrepanos. O efeito de contraste do  
dourado das placas com o tom escuro da madeira é sumptuoso, sobretudo quando aliado ao

<sup>100</sup> MARQUES, C. – “Mobiliário monumental da igreja matriz”, pp. 116-119.

<sup>101</sup> A sul de Braga encontramos na sacristia da Sé de Viseu um arcaz-contador. No caso do Brasil, o arcaz da de uma igreja de Olinda, por exemplo, apresenta uma frente muito próxima do reticulado do paramenteiro da Matriz de Viana do Castelo.

<sup>102</sup> SMITH – *Agostinho Marques...*

<sup>103</sup> Arcazes de Agostinho Marques localizados por Robert Smith: S.<sup>to</sup> André de Rendufe (1697); S.<sup>ta</sup> Casa da Misericórdia de Braga (1699); N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> do Pópulo, Braga (1709); S.<sup>ta</sup> Maria de Refóios de Lima, Viana do Castelo (c. 1711); S.<sup>ta</sup> Casa da Misericórdia, Ponte da Barca (1712); S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro, Braga (1715); S. Miguel de Refojos do Basto, Braga (1717). Outros arcazes do mesmo núcleo citados pelo autor: S. Domingos de Viana do Castelo; Sé de Braga; Igreja dos Grilos, Porto; Senhor das Barrocas, Aveiro; S.<sup>ta</sup> Casa da Misericórdia, Porto (Bento da Rocha, 1668); S.<sup>ta</sup> Cruz de Braga (Pedro Nogueira, 1674); S. Martinho de Tibães, Braga (1683); S. Miguel de Bostelo, Penafiel (1689-1692); Sé do Porto (António Moutinho e Valério da Silva, 1700); Espírito Santo, Arcos de Valdevez (José Marques dos Reis e António José, 1742). *Idem*, *ibidem*, pp. 26, 91-114. Outros arcazes da mesma tipologia formal, não referidos pelo autor podem encontrar-se em S. Francisco de Real e Colégio de S. Paulo, Braga; N. Sr.<sup>a</sup> do Carmo e Igreja Matriz de Viana do Castelo; S.<sup>to</sup> António dos Capuchos e S.<sup>ta</sup> Marinha da Costa em Guimarães.

<sup>104</sup> SMITH – *op. cit.*, p. 26.

trabalho dos almofadados salientes e ao trabalhos de “tremidos”, criando uma expressão máxima de *chiaro-scuro*. Um dos mais belos exemplos é, certamente, o arcaz que Agostinho Marques executou para a S.<sup>ta</sup> Casa da Misericórdia de Braga em 1699.

107

Como já tivemos oportunidade de expor, num trabalho anterior, “a monumentalização da caixa do contador não deixa de ser um facto muitíssimo interessante na história do nosso mobiliário, já que revela um gosto particular pela estética da simetria e ordem visual presente no reticulado desses móveis e, sobretudo, um desenvolvimento das formas específico do caso português”<sup>105</sup>.

### *O arcaz rocaille*

A transição para a segunda metade do século XVIII operou uma clara mudança no mobiliário civil português, que se torna mais permeável às influências externas, sobretudo as inglesas e as francesas. As alterações estéticas estenderam-se ao mobiliário litúrgico, traduzindo-se, no caso específico do arcaz, sobretudo na ornamentação das frentes dos móveis, que mantêm sensivelmente as mesmas dimensões (de profundidade e altura da caixa) e a mesma organização modular (com corpos de três gavetões<sup>106</sup>) estabelecidas desde o século XVI.

O arcaz da sacristia nova do **Mosteiro da Madre de Deus** representa, nesta situação, uma peça de charneira, para além de constituir uma obra-prima da história do nosso mobiliário. Executado pelo mestre carpinteiro António da Silva<sup>107</sup>, o paramenteiro é composto por dois corpos de gavetões e estreitas gavetas nos entrepanos e por espaldar albergando pintura quinhentista e dois espelhos. Verificamos aqui que o gavetão é já uma peça de aparência integral, assumindo de novo a sua largura, por oposição ao arcaz do “estilo nacional”. O seu almofadado único perspectivado, com elevação no centro, amplifica a volumetria

40

109

<sup>105</sup> MARQUES – “Mobiliário monumental...”, p. 118.

<sup>106</sup> A superação do número de gavetões por módulo ocorreu pontualmente no território continental, sendo exemplo os arcazes das sacristias dos Jerónimos, S. Francisco de Évora, S. Domingos, Flamengas e Sé de Lisboa, os primeiros com corpos de quatro e o último com cinco gavetões, embora estes sejam, muito possivelmente, resultado de uma reconstrução do final do século XVIII como já referimos atrás. Do final do XVIII, cite-se ainda o arcaz da Ordem Terceira do Carmo (1789) com quatro gavetões.

<sup>107</sup> Igualmente responsável pelas seis portas e janelas da mesma sacristia. KEIL, L. – “As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746”, pp. 43-44. *Vide supra*, p. 34-35. R. Smith considerou que seriam semelhantes a este paramenteiro os desaparecidos caixões da sacristia do Conventinho da Estrela, em Lisboa, “fabricado e laurado pello estilo mais moderno”, patrocinados pelo monge beneditino e antigo abade da Estrela, D. Fr. António do Desterro Malheiros, bispo do Rio de Janeiro. SMITH, R. – “Dois estudos beneditinos”, p. 82.

côncava do alçado. O espaldar é estruturado por volutas apilastradas, rematada por urnas sobre a cornija, de grande efeito decorativo na sua volumetria e entalhe, mas igualmente potenciado pelo jogo policromo das diferentes madeiras e pelas aplicações ornamentais douradas, em contraste com o negro denso do ébano (que constitui a madeira principal do móvel). O ébano confere ao luxuriante conjunto uma certa contenção e sobriedade, onde as magníficas ferragens da caixa e os ornatos dourados do espaldar surgem como fracturas *rocaille*.

108

O gosto barroco pelas linhas sinuosas assume uma expressão convencional no mobiliário civil, particularmente nas cómodas, cuja tipologia está para a casa como o arcaz para a sacristia. Não é despiciendo, aliás, referir a relação de proximidade entre as duas tipologias, notada por Carlos da Silva Lopes, Irene Quilhó e Bernardo Ferrão<sup>108</sup>. Para este autor existe mesmo a probabilidade de o arcaz ter estado na origem da cómoda portuguesa setecentista, da qual “mais se aproxima, formalmente, do que os primeiros modelos das francesas de que teríamos tido conhecimento”<sup>109</sup>. Esta hipótese assume maior propriedade quando pensamos nos paramenteiros de pequenas capelas, restringidos a apenas um módulo de gavetões como se de uma primitiva cómoda se tratasse<sup>110</sup>.

111

Ora, a marcenaria do terceiro quartel de Setecentos, aplicada ao mobiliário litúrgico, traduz uma maior austeridade de linhas, certamente marcada pela reorganização das oficinas no período pós-Terramoto, para o necessário suprimento de mobiliário litúrgico nas sacristias afectadas pela catástrofe<sup>111</sup>. É o caso da sacristia do **Convento dos Grilos**, em Lisboa, onde o espaço seiscentista foi renovado com a aplicação de painéis de azulejo figurativo e a construção de um novo arcaz. Este estrutura-se em cinco corpos, divididos por estreitas pilastras em estípide, com destacamento do central feito pelo tratamento abaulado da frente dos gavetões, formando uma “barriga”. Trata-se de um singelo apontamento ondulante, como recurso para o aligeiramento da longa caixa paralelepípedica. Gavetões e pilastras recebem um fino emolduramento saliente, contribuindo para alguma expressividade dos elementos constituintes que privilegiam sobretudo as superfícies lisas. As ferragens

110a

110b

<sup>108</sup> No panorama cubano, refira-se que a mesma conclusão é alcançada por CONNORS, M. – “The eighteenth-century Cuban sacristy chest of drawers”.

<sup>109</sup> FERRÃO – *Mobiliário Português*, vol. II, p. 263.

<sup>110</sup> O facto de a designação do móvel civil – “cómoda” – ter surgido em França, nos primeiros anos do século XVIII (pela primeira vez aplicado a um móvel de duas gavetas sobrepostas, fabricado por André-Charles Boulle, em 1708), tem remetido para este século e para este país a sua origem, não permitindo ver no arcaz de sacristia um arquétipo fundacional. LOPES – *Estudos de História...*, p. 76.

<sup>111</sup> *Idem, Ibidem*, pp. 241-242.



douradas são apostas à frente dos gavetões, já sem a relação particular difundida no arcaz de “estilo nacional”.

A sacristia do **Mosteiro de S. Vicente de Fora** é mobilada por dois arcazes de composição modular mais rica, alternando cinco gavetões com quatro compartimentos de porta (nas extremidades e ao centro), divididos pelas mesmas pilastras em estípite do arcaz dos Grilos. Os finos emolduramentos das folhas das portas e ilhargas, dos gavetões e pilastras são, contudo, um pouco mais aprimorados, mas a quinta-essência destes móveis reside nas aplicações ornamentais em metal dourado – espelhos e adornos vários formados por concheados, pendentes, laçarias e rosetões. O desenho fino destas aplicações não foi uma constante, mas encontra outro exemplo nos arcazes do **Mosteiro de Alcobaça**, que ostenta igualmente ferragens de composição *rocaille*, apesar de se restringirem aos espelhos das gualdras e fechaduras e a duas folhas de palmeira que realçam as pilastras em estípite. 112 113ab

O arcaz do mosteiro cisterciense é estruturado por dois módulos de gavetões, com um de duas portas ao centro e painéis duplos nas extremidades, repetidos nas ilhargas. As pilastras dividem os corpos e revelam um entalhe mais delicado, sendo decoradas por motivos vegetalistas – um facho que forma um pseudo-capitel, um pendente floral que ocupa o centro da estípite lançada por uma folha de acanto estilizada. Gavetões e folhas de portas e painéis são salientados por emolduramentos geométricos interrompidos ao centro pelos ornatos metálicos.

Estilisticamente, são estes arcazes idênticos ao da **Igreja de S.<sup>to</sup> António de Lisboa**<sup>112</sup>, que ostenta a mesma qualidade de entalhe e os mesmos motivos, à excepção apenas do uso de ornamentos metálicos, substituídos na igreja da capital por folhas de palmeira e florões entalhados, estes ao centro dos emolduramentos dos painéis, portas e gavetões. Mantêm-se unicamente os espelhos das gualdras em metal, mas de desenho muito diferente dos anteriores. A marcação decorativa, na ausência do tom dourado das ferragens, é feita pelos 114ab

---

<sup>112</sup> Este paramenteiro organiza-se em seis módulos: compartimentos de portas nos extremos, separados dos dois corpos de gavetões ao centro por painéis independentes. Refira-se ainda que também aqui as pilastras, muito semelhantes às de Alcobaça, estruturam os módulos. Já foi referido que estes arcazes seriam obra do início do século XIX (c. 1816), com base num documento do *Livro de Receita e Despesa* da Igreja de S.<sup>to</sup> António. No entanto, para além de a estética do arcaz falar por si, denunciando a sua feitura na segunda metade do século XVIII, o referido documento – uma nota de despesa do marceneiro António Pedro dos Santos não é conclusivo, já que informa: “*Para despeza que foy quando levantey os caixois do luguar em que estavam*”. Transcrito in SILVA, M. L. M. R. – *A reedificação da Igreja de Santo António*, vol. II, p. 116. Refira-se ainda o espaço da sacristia, cujo primeiro registo das paredes é inteiramente decorados por azulejos neo-clássicos, de belíssima composição, executados por Joaquim José de Almeida no início do século XIX, responsável pelos azulejos da casa do lavatório e corredores da mesma igreja. *Idem, Ibidem*.

---

diferentes matizes das madeiras usadas.

As semelhanças entre os paramenteiros cistercienses e o de S.<sup>to</sup> António são tão manifestas que não nos repugna pensar que possam ter saído da mesma oficina, constituindo um núcleo central e gerador da última grande família de arcazes portugueses<sup>113</sup>.

116ab

117

#### 4. Processos e elementos decorativos do mobiliário monumental de sacristia

##### *A linguagem clássica, arquitectónica e geométrica e o ornamento entalhado*

Observa, num dos seus estudos, a historiadora da arte espanhola Maria Mercedes Fernández Martín que o “mobiliario también origina espacios y además, emplea elementos, formas y composiciones arquitectónicas. Así, el arte de la madera va a tomar con frecuencia los elementos tipológicos de los órdenes, reproduciéndolos muchas veces a menor escala y utilizando esquemas compositivos algo más libres, pero con la misma preocupación por las cuestiones proporcionales y los aspectos armónicos”<sup>114</sup>.

No decurso das considerações atrás expostas sobre armários e arcazes de sacristia, foi frequente a alusão ao papel da linguagem arquitectónica no desenho e estruturação destas peças de mobiliário monumental. O ornamento clássico e o geométrico marcaram, de facto, o mobiliário monumental de sacristia, acompanhando tendências europeias e nacionalizando as influências que vinham do exterior.

O vocabulário clássico renascentista teve aparição no núcleo de armários e arcazes quinhentistas<sup>115</sup>, testemunhando um gosto em transição. O armário móvel de Portalegre – onde se conjugam os medievais papiros enrolados nas ilhargas e motivos “ao romano” nas folhas das portas – mostra que o novo estilo não modificou desde logo o processo de

49

---

<sup>113</sup> Nela se incluem, igualmente, o conjunto monumental da sacristia da Basílica de Mafra, o paramenteiro da Igreja de S. José da Anunciada (proveniente do Convento de S.<sup>to</sup> António do Estoril) ou o pequeno arcaz da Igreja de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> dos Anjos, cujos gavetões mais simplificados arredondam os emolduramentos em gavinhas. A tipologia alastra-se também ao Norte do país, como testemunha o arcaz da sacristia da Ordem Terceira do Carmo no Porto da autoria do entalhador José Francisco de Paiva. Sobre esta obra veja-se o estudo sobre o artista de PINTO, M. H. M. – *José Francisco de Paiva*.

<sup>114</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, M. M. – “El mobiliario religioso: entre la decoración y la arquitectura”, p. 294.

<sup>115</sup> Portas de armário embutido do Convento de S.<sup>ta</sup> Ana, Viana do Castelo (MNAA); portas de armário e armário móvel do Convento de S. Bernardo de Portalegre (Museu de Portalegre); arcazes da Sé de Miranda do Douro e da Igreja Matriz de Caminha.

construção, proporções e total decoração das peças, mas foi-se insinuando, como na arquitectura, introduzindo um novo modo de fazer e decorar.

Neste conjunto de peças prevalece a repetição de um mesmo ornamento entalhado – o *tondo*<sup>116</sup>, medalhão encerrando um busto de perfil – divulgado em livros de ornamentos com larga repercussão por toda a Europa. Tal motivo, aliado a outros labores “ao romano” – grinaldas e festões, bucrâneos, anjos e *putti*, carrancas, urnas, coroas, delfins, sereias, troféus, pendentives, balaústres – preenche a maioria das almofadas das portas dos armários, mantendo-se ausente no caso dos arcazes, que organizam a ornamentação na horizontal, ao longo da frente das gavetas.

Este vocabulário marcou presença noutras peças de mobiliário existentes em Portugal<sup>117</sup>, sugerindo a presença no nosso país de marceneiros franceses e biscainhos que terão acompanhado o arquitecto João de Castilho, como os escultores Nicolau de Chanterênne e João de Ruão<sup>118</sup>. Todavia, apesar do fulgor renascentista destas peças, o mobiliário litúrgico português, como de resto o civil, não verá no entalhe de grotescos e/ou figurativo uma via de desenvolvimento, optando-se preferencialmente pelos motivos geométricos e abstractos. No que respeita ao mobiliário monumental de sacristia, estamos em crer que, à opção pela maior austeridade decorativa, não será alheia a exigência de decoro promovida pela Reforma Católica, aliás coincidente com o ocaso do vocabulário clássico renascentista

---

<sup>116</sup> Os *tondi* têm origem nas moedas e gemas romanas que divulgavam os bustos de imperadores e imperatrizes, largamente reproduzidos no Renascimento através de livros de gravuras, de que são o exemplo as obras de Andrea Fulvio (1517), de Enea Vico (1548) e G. B. Cavalieri (1583). MORLEY – *The history of furniture*, p. 108. Todavia, em termos estéticos, o motivo deriva, da sua função original romana, para um significado tendencialmente decorativo no Renascimento, sendo este plenamente assumido no uso repetido e simétrico que constitui o programa ornamental destes móveis. Sobre a aplicação dos *tondi* na escultura monumental em pedra, veja-se o estudo de MOREIRA, R. – *Três baixos-relevos maneiristas de Azeitão*. Sobre a introdução do vocabulário clássico na arquitectura com a entrada dos biscainhos em Portugal, cfr. MOREIRA, R. – *A “Capela dos Mareantes” na Igreja Matriz de Caminha*.

<sup>117</sup> Designadamente um aparador do MNAA, n.º inv. 1104, e as portas de igreja do Convento de S.<sup>ta</sup> Iria em Tomar, mencionadas por Nogueira de Brito. BRITO – *O nosso mobiliário*, p. 11.

<sup>118</sup> Bernardo Ferrão (*Mobiliário Português*, vol. II, p. 324) divulgou dois armários do mesmo género: um no Hospital de Lierre (Bélgica), outro no Museu da igreja paroquial de Paredes de Nava (Espanha). Para além do mais, relacionou o entalhe do arcaz da sacristia da Igreja Matriz de Caminha com “a talha de móveis populares e elementos decorativos das cantarias da vizinha Galiza”, enquadrando-o num “classicismo decadente e provinciano”. *Idem, ibidem*, p. 267. De facto, o *plateresco* espanhol invade inúmeras portas de igreja e mobiliário em Espanha, como podemos atestar pelos seguintes exemplares: armário da Catedral de Toledo (Gregorio Pardo, 1549); armário da sacristia de Huesca e arca-armário da Catedral de Burgos, meados do século XVI; arquibanco da Fundação Medinaceli, Sevilha, executado por Adrián Lombart em 1553; e escritórios vários. BURR, G. H. – *Hispanic furniture*, p. 20; JUNQUERA Y MATO, J. J. – “Mobiliário”, pp. 403, 414; AGUILÓ ALONSO, M. P. – *El mueble en España*, pp. 183, 253-258, 262-264, 332, 336, 358. LOZOYA – *Muebles de estilo español*, p. 90. Em França, a reinterpretação do ornamento clássico italiano foi igualmente comum na decoração entalhada do mobiliário, sendo dela exemplo um aparador e uma arca do Musée des Arts Décoratifs, em Paris, bem como outras peças, ilustradas em CHAMPEAUX, A. – *Le meuble*, vol. I.

(conhecido na altura por “ao romano”), quer no mobiliário, quer na própria arquitectura, em Portugal.

Neste sentido, o arquétipo do mobiliário de sacristia português é o do conjunto monumental dos Jerónimos, onde as peças se estruturam a partir do emprego de pilastras, sustentando entablamentos e cornijas. É a sobriedade presente nestes móveis que pautará a evolução decorativa de armários e arcazes até meados do século XVIII<sup>119</sup>. Curiosamente, a influência de Itália é mais directa nesta versão arquitectónica, do que nos de entalhe “ao romano”, resultantes de uma interpretação do Renascimento italiano pela arte francesa e espanhola. A pilastra, concreta ou sugerida, será uma constante em armários e, sobretudo, em arcazes e nos seus espaldares, denunciando a ascendência da *credenza* e do *armadio* toscanos e venezianos produzidos entre os séculos XV e XVI<sup>120</sup>.

As superfícies lisas ornamentadas por marchetados de marfim – que encontramos nos armários e arcazes da Igreja de S. Roque, no Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz, no Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho ou da Sapiência e no Mosteiro de Alcobaça – patenteiam, igualmente, semelhanças com as técnicas (*intarsia* e *certosina*) e vocabulário formal italianos. Tendo tido introdução e desenvolvimento na última vintena do período filipino, esta técnica decorativa não se poderá alhear da tradição de marchetaria muçulmana que influenciou largamente o mobiliário espanhol. A estrutura é, nos exemplares mais recuados, reduzida ao mínimo de elementos arquitectónicos, que se tornam sugestões, privilegiando-se os motivos geométricos desenhados pelo marfim e pelos folheados de madeira.

As ligações comerciais entre Portugal e a Flandres propulsionaram um fecundo intercâmbio artístico-cultural, que, entre muitas outras manifestações, agiu sobre o mobiliário com a reintrodução do vocabulário ítalo-flamengo divulgado a partir de gravuras<sup>121</sup>. Este imaginário ornamental de fulgor maneirista é normalmente associado à obra fino-quincentista do arquitecto flamengo Hans Vredeman de Vries, mas outros artistas

<sup>119</sup>Para além dos cadeirais das Sés de Évora e de Miranda do Douro, onde é notória a estruturação arquitectónica de influência tratadística, o arquiabco da sala do capítulo do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz, datável da segunda metade de Quinhentos, revela uma estrutura próxima dos arcazes dos Jerónimos com alçado liso dividido por pilastras estriadas de capitel coríntio sustentando um entablamento de friso entalhado com querubins e finos enrolamentos vegetais.

<sup>120</sup> SORDELLI – *Il mobile antico...*; GHERARDINI – *Il mobile italiano...*

<sup>121</sup> Uma primeira fase de exploração deste vocabulário situa-se na segunda metade do século XVI, com expoentes na obra do arquitecto Jerónimo de Ruão (Igreja da Luz de Carnide), do entalhador Diogo de Çarça (cadeiral dos Jerónimos), e, mais abrangentemente, no Renascimento coimbrão. Ao longo da primeira metade do século XVII, a influência flamenga fez-se notar, sobretudo, nas micro-arquitecturas da arte retabular.

experimentaram sucesso semelhante, como Jacques Androuet du Cerceau<sup>122</sup>. São verdadeiros ícones deste vocabulário as cartelas, as pontas de diamante, o *rollwerk*, que, tal como na arquitectura, conheceram aplicação no nosso mobiliário monumental. Pináculos, aletas, frontões, cartelas, pilastras, capitéis, quartelões, mísulas, e outros referentes arquitectónicos ornamentam os armários de amictos de Alcobaça, os arcazes de S. Domingos e da Sé de Lisboa ou o espaldar do arcaz da Igreja do Loreto.

118ab  
57abc  
87  
88ab  
89  
104b

As sugestões terão partido de gravuras, mas igualmente dos “*guarda-roupas de Holanda*” largamente importados para Portugal no decurso do século XVII<sup>123</sup>. A “*talha holandesa*” e a estrutura destes móveis inspirará, após a Restauração, uma produção nacional de carácter muito próprio, na exploração dos efeitos estéticos de claro-escuro dos almofadados que se oferecem “em diversas formas, realizadas em muitos planos e tamanhos”<sup>124</sup>. O gosto pelo ornamento geométrico, com origem ítalo-flamenga, deverá ligar-se, igualmente, à marcenaria espanhola, onde as raízes mudéjares marcaram uma decoração abstracta proveniente do alfarge.

Criou-se, assim, um estilo de “composições agitadas, feitas de formas recortadas, projectadas e recuadas, com perfis curvos e triangulares”<sup>125</sup> que prevalecerá até cerca de 1725. Há, todavia, uma diminuição do elemento arquitectónico em favor do escultórico, tendo a pilastra clássica de índole tratadística um papel menor, sobretudo com a supressão dos espaldares em grande parte dos arcazes (designadamente nos da região de Braga). No entanto, nos exemplares que mantiveram o espaldar e em alguns armários – como no conjunto de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho – a pilastra é, frequentemente, reinterpretada por via da talha, transformando-se num suporte híbrido, coroado por capitéis e formado por quartelões e volutas, ou até mesmo elementos antropomórficos.

103

O expoente máximo do trabalho dos almofadados é atingido no período joanino com os arcazes de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, onde cartelas de grande erudição assumem uma imensa

97ab  
98ab

<sup>122</sup> Sobre gravuras de mobiliário veja-se JERVIS, S. – *Printed furniture designs before 1650*. A circulação da gravura de ornamentos em Portugal foi extensivamente estudada por Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA – *L’Image Ornementale et la Littérature Artistique importées du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*; *Idem* – “Information artistique et mass-media au XVIII<sup>e</sup> siècle”. Refira-se ainda um estudo sobre o mobiliário maneirista em Portugal: CARNEIRO, P. D. – “Ecos Maneiristas no mobiliário de Seiscentos em Portugal”.

<sup>123</sup> As transacções de mobiliário devem ter atingido um volume tal que justificou a abertura de estabelecimentos flamengos em Lisboa, como o da firma Forchoudt de Antuérpia (já presente em 1645 e que tinha representação, na Península, também em Sevilha e Bilbao), uma das mais importantes da Europa no século XVII, comercializando escritórios, espelhos, mesas, crucifixos, etc.. AGUILÓ ALONSO – *El mueble...*, pp. 33, 115.

<sup>124</sup> SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 92.

<sup>125</sup> *Idem, Ibidem*.

qualidade plástica, preenchendo as frentes e ilhargas dos paramenteiros e dialogando com os ornatos de bronze (ferragens, atlantes e cariátides). Os devaneios *rocaille*, por sua vez, estandardizaram o uso da pilastra em estípide, conhecida desde o século XVII, e conferiram-lhe uma estilização orgânica, com uso de motivos vegetalistas.

112  
113b  
114a  
116b

Face ao exposto, notamos que, apesar das flutuações estéticas, houve uma constante apropriação no mobiliário monumental de sacristia da linguagem arquitectónica de raiz clássica, nas suas diversas vertentes: o grotesco em meados do século XVI; a pilastra estrutural, elemento fundador das ordens, nas segundas metades dos séculos XVI e XVII e, seguidamente, nos períodos joanino e josefino; o geometrismo dos embutidos e dos almofadados subtraídos do desenho dos tectos de caixotões ilustrados nos tratados clássicos de arquitectura<sup>126</sup>. Todavia, esta vertente intelectual foi sendo conjugada com outras tradições ornamentais – a islâmica no gosto pelo geometrismo e pelos enrolamentos vegetalistas, e o vocabulário maneirista ítalo-flamengo – e outras manifestações artísticas – como a escultura e a talha, a ourivesaria e as artes do metal – fundindo-se na marcenaria, sobretudo a partir do século XVII, e criando uma expressão decorativa que foi nobilitando o desenho austero e potencialmente monótono deste mobiliário.

Neste sentido, torna-se evidente que o conhecimento por parte de ensambladores, marceneiros e entalhadores, em determinados momentos, do vocabulário arquitectónico e ornamental, se tenha produzido a partir de tratados e manuais de arquitectura, gravuras ou de livros de ornamentos em circulação em Portugal, ou mesmo a partir do risco das peças por parte de arquitectos. Na sucessão dos gostos, a linguagem decorativa de pendor arquitectónico foi sendo, assim, aplicada à arte do mobiliário com suficiente criatividade para distinguir o mobiliário monumental de sacristia português dos séculos XVII ao XVIII das restantes produções europeias.

#### *Os embutidos: do marfim às madeiras exóticas; do geométrico e do orgânico*

O trabalho de embutidos, atrás mencionado, é um caso merecedor de referência mais desenvolvida, dada a sua importância no mobiliário português do século XVII. Na trastaria das sacristias é um recurso ornamental, como já dissemos, introduzido na década de vinte

<sup>126</sup> “A London edition of Serlio of 1611 dedicated to ‘Artificers of all sorts’ commented that ceiling designs it contained could be applied to furniture. (...) The architectural books of Serlio, Vredeman de Vries and Dietterlin are indeed full of designs that show the dependence of carpentry upon architecture”. MORLEY – *The history of furniture*, pp. 114, 124.

de Seiscentos. Será útil referir, de novo, o contexto da monarquia hispânica, já que a técnica de embutidos esteve directamente relacionada com a tradição mudéjar. Também na Itália, a técnica do embutido geométrico, designada de *certosina*, terá sofrido as influências do mundo oriental e islâmico<sup>127</sup>.

Mas, não foi só à tradição mudéjar que o mobiliário português ficou a dever a introdução dos embutidos de marfim, sendo de menção obrigatória a experiência colonial portuguesa nas Índias a partir do século XVI. Refiram-se, a título de exemplo, as peças mogóis folheadas a ébano, com finos embutidos geométricos de marfim ou profusa decoração de marchetados figurativos e vegetalistas<sup>128</sup>. Foi, aliás, característica distintiva do mobiliário indo-português dito “Goa” o uso do marchetado e do embutido, de marfim e osso (por vezes tingido) e de madeiras de diferentes tons, para a aplicação do ornamento geométrico – círculos secantes com centro realçado por losango – e do fitomórfico – enrolamentos de finas vergôntes.

O mobiliário mogol apresenta, todavia, uma estética aproximativa dos arcazes e armários de S. Roque, S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra e Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho ou da Sapiência, se particularizada no destaque do marfim sobre o tom escuro das madeiras exóticas. Esta estética encontra paralelo no mobiliário italiano do mesmo período, denunciando uma fusão simultânea de técnicas e de gramática ornamental islâmicas com as europeias, não só por via do mudejarismo espanhol, como também pela importação de bens de luxo do Oriente via Veneza, entre os séculos XV e XVI (no caso italiano), e pela experiência *in loco* da osmose entre estruturas de mobiliário europeias com a ornamentação persa, muçulmana e indiana veiculada pelos artesãos locais (no caso português)<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> John Morley relaciona o desenvolvimento desta técnica com a entrada de artesãos espanhóis em Itália (c. 1442), sob a alçada de D. Afonso V de Aragão, rei de Nápoles. MORLEY – *The history of furniture*, p. 102. Por outro lado, Edi Bacceschi reporta o uso da *certosina* ao final do período medieval, praticada pelos monges cartuxos (Ordem de S. Bruno) e, nos séculos XIV e XV, difundida pela oficina dos Embriachi, activos em Florença e Veneza, passando a decorar mobiliário de grandes dimensões, tal como móveis de sacristia, especialmente nas regiões do Norte de Itália. BACCESCHI, E. – “La taracea”, pp. 342, 344. Todavia, como sublinha enfaticamente Maria Paz Alonso Aguiló “se encuentran simultáneamente en Italia y en España elementos de clara raíz árabe. No se trata de determinar si fueron utilizados primero en España y luego en Italia o al revés, como ha sido siempre la tarea generalizada de la investigación europea, sino de establecer su presencia en ambos países y su evolución en distintas tendencias”. AGUILÓ ALONSO – *El mueble...*, p. 161.

<sup>128</sup> A associação do ébano ao marfim e ao osso é antiga, reportando-se às civilizações egípcia (Novo Império do Egipto, c. 1350 a.C.) e mesopotâmica (séculos VIII e VII a. C.). BACCESCHI, E. – “Ebanisteria”, p. 195. No que toca ao mobiliário mogol, vejam-se o contador e o escritório (n.<sup>os</sup> inv. 1312 Mov e 44 Cx) do MNAA.

<sup>129</sup> Desta teoria de influência tripartida (Itália, Espanha, experiência colonial portuguesa), foi partidário R. SMITH – *Samuel Tibau...*, p. 14.

A influência exótica dos países do Oriente manifestou-se igualmente por via do ornamento, gerando no início do século XVI, em Itália, uma fusão entre duas “correntes”: o grotesco e o arabesco/mourisco. Os finos enrolamentos de vergôntes estilizados marchetados sobre a superfície lisa dos móveis, tão característicos do mobiliário indo-português seiscentista, eram já característicos de algumas peças de mobiliário italiano do século XV. A partir de 1520, o arabesco será divulgado pelos países europeus através de livros de ornamentos. Obras como as de Giovanni Antonio Tagliente, Francesco Pellegrino, Peter Flötner, Du Cerceau e Virgil Solis, tiveram, segundo John Morley, um peso considerável no trabalho de marchetaria<sup>130</sup>.

120  
121

No que toca ao mobiliário monumental de sacristia português, este processo decorativo assumiu uma grande expressão, desde a década em que foi introduzido até aos anos 60 do século XVII, patenteada pelo núcleo homogêneo de exemplares que ainda sobrevivem nos locais originais. Já tivemos oportunidade de abordar os armários e arcazes das sacristias da Igreja de S. Roque, do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz, do Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho ou da Sapiência e dos Jerónimos (contador de amictos), onde se privilegia o uso do quadrado, do rectângulo e do losango desenhados por finos filetes de marfim embutido, em diversas disposições, mas sempre com enorme requinte e sobriedade. Em Alcobaça, a ornamentação é mais complexa com o recurso a estrelas, laçarias estilizadas, e outras composições geométricas de influência arquitectónica. Anuncia algum relevo e naturalismo, próprios da segunda metade de Seiscentos, em alguns dos ornamentos, sendo considerado por Robert Smith “the most architectural furniture of the ivory category”<sup>131</sup>.

75

57abc

A decoração geométrica tira, igualmente, partido de folheados de madeiras de diferentes tons. Tal como os embutidos, o uso de folheados ou chapeados, difundido nos séculos XVII e XVIII, resultou da progressiva valorização da madeira ao natural, sobretudo com a aplicação das lustrosas madeiras exóticas. Por outro lado, relaciona-se com as técnicas de ensablagem, que permitiram a substituição das pesadas estruturas medievais de madeira maciça<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> G. A. Tagliente – *Essempio di recammi*, Veneza, 1527; F. Pellegrino – *La fleur de la science de pourtraicture; patrons de broderie. Façon arabique et ytalique*, Paris, 1530; P. Flötner – *Gedruckt zu Zurich Rudolfi Wynzenbach formschnyder*, 1549; J. A. Du Cerceau – *Livre de Grotesques*, 1566. Cfr. MORLEY – *The history of furniture*, p. 102-104; JERVIS – *Printed furniture...*, pp. 19-20, 24-27.

<sup>131</sup> SMITH – *Samuel Tibau...*, p. 12.

<sup>132</sup> BACCHESEHI – “Ebanisteria”, pp. 201, 203.



O entalhador Samuel Tibau tem sido frequentemente conectado com esta produção desde a publicação do estudo monográfico de Robert Smith<sup>133</sup>. O investigador americano fez atribuir a Tibau o mobiliário de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra, a partir de um recibo que, na verdade, dizia respeito aos arcazes da Sé Velha<sup>134</sup>. Gerou-se, de certa forma, um mito em torno deste marceneiro, concedendo-se-lhe todas as virtuosidades desta tipologia decorativa. Porém, não só os móveis que Tibau riscou são actualmente impossíveis de reconstituir<sup>135</sup>, como também a única obra desta tipologia “assinada” pertence a um outro ensamblador – Manuel Vieira, autor do arcaz e do desmontado armário de amictos do Colégio da Sapiência<sup>136</sup>.

82  
83

A gramática decorativa destes móveis é a geométrica, estilizando ornamentos em uso no mobiliário espanhol coevo. No mobiliário monumental de sacristia da segunda metade do século XVII serão, preferencialmente, usados os arabescos embutidos em madeiras contrastantes com as superfícies mais claras ou mais escuras. Tais motivos orgânicos preenchem as tabelas e frisos dos espaldares dos arcazes de S. Domingos de Lisboa, perpetuando o uso dos quadrados e dos rectângulos na frente dos gavetões. Nos arcazes e

87  
86

<sup>133</sup> Relacionando arcazes e armários embutidos de S. Roque, Jerónimos e Alcobaça, com outras peças de mobiliário: atril e contador do Museu Regional de Aveiro; escritório e mesa do Palácio Nacional de Sintra. SMITH – *Samuel Tibau...*

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, pp. 10-11. “Recebi do Conego Sebastiam Cabral mil reys que me deu do modello e mostras que fis per os caixones da sechrestia e do tempo que perdi e andei em seruicio desta obra e no caso que a faça descontarcean os ditos mil reis oie 27 de novembro de 1634 annos e con esto me dei per ben pago // Samuel tibau”. Apenso ao Livro do Reg. dos alv. – Cart. do Cab. da Sé de Coimbra. Transcrito in GARCIA, P. Q. – *Artistas de Coimbra*, pp. 167-168. O nome de Samuel Tibau encontra-se, igualmente, associado às obras do retábulo-mor e sacrário da Igreja de S. Domingos de Coimbra (1648-49). *Idem, ibidem*, pp. 104-109, 343.

<sup>135</sup> Conjunto, formado por dois arcazes, que integrava a sacristia da Sé Velha de Coimbra, e que julgamos terem desaparecido após a amputação do espaço no final do século XIX. Estão descritos como “sumptuosos armários” (HAUPT) e “bons caixões de pau santo com gavetões, ornados de filetes de pau setim e de ferragens de bronze, para arrecadação dos paramentos e para o clero se revestir” (VASCONCELOS). Na verdade, sobre estes arcazes riscados por Samuel Tibau, em parte nenhuma se menciona o marfim ou a ornamentação geométrica, mas apenas “filetes de pau setim [sic]”. Supomos que, pela data da sua manufatura na década de 30 de Seiscentos, pautasse a decoração destes paramenteiros uma estética aproximada dos restantes, fazendo uso de uma madeira clara (o pau cetim) em vez do marfim. No relatório de 1962 da DGEMN, publicado no *Boletim* n.º 10 (p. 42), ainda se refere o “Arranjo e restauro dos móveis da sacristia incluindo aplicação de ferragens”. Não nos foi, contudo, possível localizar os referidos arcazes que ocupariam a todo o comprimento as paredes laterais da sacristia. Estas eram decoradas com pintura de grotescos e azulejaria de fabrico lisbonense do século XVII e a abóbada de caixotões. O espaço, mandado erguer pelo Bispo D. Afonso de Castelo Branco (c. 1593), era, segundo Walter Crum Watson, muito semelhante ao da sacristia de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra, embora anterior. HAUPT, A. – *A arquitectura do renascimento em Portugal*, p. 206. VASCONCELOS, A. – *A Sé Velha de Coimbra*, vol. I, p. 194. WATSON – *Portuguese Architecture*, p. 251.

<sup>136</sup> Sobre o conjunto do Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho vide *supra*, p. 58. Quanto à atribuição a Samuel Tibau, “natural da cidade de mamfeller” (Montpellier?), da categoria decorativa dos embutidos de marfim Artur de Sandão considera que “nenhuma sugestão gaulesa é visível, qualquer que seja o nome de artífice francês envolvido neste método de trabalho nacional”. SANDÃO – *O móvel pintado...*, p. 72.

armários de S. Pedro de Alcântara, o arabesco é embutido sobretudo nos gavetões imitando as ferragens de latão recortadas do “estilo nacional”. 125

Conjugado com outros motivos vegetalistas, bem como com astrágalos, cadeias e espinhados vindos da gramática clássica, transmite um ar “de família” quando comparado com as grades-confessionário dos conventos franciscanos no Norte do País<sup>137</sup>. Salvaguardadas as devidas diferenças ornamentais – marchetados de motivos florais e de albarradas, e os balaústres bojudos que estruturam os confessionários – não deixa de ser interessante constatar que não só a técnica e a estética são as mesmas, como também todas as peças pertenceram a núcleos conventuais franciscanos, indicando uma mesma produção oficial ou, pelo menos, uma estética de mobiliário eleita pela Ordem nos últimos decénios de Seiscentos. 58b  
92b

O cromatismo deste conjunto de exemplares, para além do vocabulário ornamental e da prática de embutidos e marchetados, traduz as influências do mobiliário indo-português, e até mesmo do indo-açoriano<sup>138</sup>. Recordemos que a experiência colonial se estendeu ao mobiliário de sacristia, com testemunhos nas sacristias de Bom Jesus de Goa, da antiga Igreja de S.<sup>ta</sup> Mónica (actualmente no Instituto Vasco da Gama, Pangim) e da Sé de Goa<sup>139</sup>. Embora não nos caiba aqui analisar estes paramenteiros, eles são excelentes testemunhos da exploração variada de arabescos, não só nos desenhos embutidos, como também nos rendilhados das guarnições de metal (ferragens, bandas ornamentais e pregarias), que se reflectiram na produção metropolitana. 54

<sup>137</sup> Igrejas dos conventos de S.<sup>to</sup> António de Viana do Castelo (actualmente no Museu da Igreja Matriz), de S.<sup>to</sup> António dos Capuchos, em Ponte de Lima e de S. Francisco de Orgens. MARQUES – “Mobiliário monumental...”, pp. 119-122.

<sup>138</sup> Encontramos o mesmo espinhado da cornija dos arcazes de S. Pedro de Alcântara, em larga escala formando um padrão em zigzag, no baú açoriano do Museu do Caramulo (n.º inv. FAL 297) ou no bufete indo-português do MNAA (n.º inv. 1308 Mov).

<sup>139</sup> Sobre estes arcazes veja-se o estudo SANTOS – “A Índia e as artes...”, pp. 14-16, figs. 36-39, 42-42.

---

### *Ornamentos metálicos: do funcional e do decorativo*

Ao falar de mobiliário de conter não poderiam ser esquecidas as ferragens de metal que adjuvavam à funcionalidade das peças – abertura e encerramento – e que, ao longo dos séculos, foram assumindo um papel crescentemente decorativo<sup>140</sup>. Robert Smith dedicou-lhes algumas páginas das suas investigações, valorizando o seu estudo, pelo que nesta curta passagem se atentará sobretudo numa breve consideração ao mobiliário de sacristia.

No século XVI, a sua presença é ainda assumidamente funcional: gualdras simples ovaladas e em forma de “torque” caem suspensas das gavetas na maioria dos exemplares, sustentadas ou não por pequenos espelhos; e, no caso dos Jerónimos, os escudos das fechaduras assumem a forma de cartela.

Nos primeiros decénios de Seiscentos, surgem ainda as pesadas argolas tipo “torque”, como as do arcaz de S. Roque presas por espelho recortado em formas de flor-de-lis. A estilização da ornamentação verificada nos embutidos de marfim alarga-se, igualmente, a estes pequenos acessórios. As gualdras tornam-se rectangulares sobre espelhos em forma de tabela, lisos (gavetões dos armários da Sé Nova de Coimbra) ou recortados (S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra). No arcaz do Colégio da Sapiência, as gualdras conservam ainda a particularidade de terem decoração pontilhada e incisa e os espelhos rectangulares são rematados dos lados por elementos florais (flores-de-lis e túlipas), que se encontram, mais desenvolvidos nos espelhos de fechadura do arcaz de S.<sup>ta</sup> Cruz. 122b 80b 123

Nas pequenas gavetas dos contadores de amictos, a abertura é feita por meio de pequenos puxadores metálicos. Para este efeito, também se aplicou o puxador em forma de “pêra” suspenso por pequeno escudo, que encontramos no contador de amictos de Alcobaça. Segundo Robert Smith, os puxadores de “pêra” são “de invenção italiana, usados em Portugal durante o século XVII e no Norte da Europa no seu último quartel”<sup>141</sup>. 57b

Estes elementos metálicos assumem-se, a partir da segunda metade do século XVII, como recurso decorativo, para além de funcional. Nas palavras de Harold Eberlein, “brass mounts with *deliberately decorative intent* were not much used until the end of the sixteenth century, but more especially still in the seventeenth”<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> A sua aposição ao mobiliário, o seu carácter de acessório, condicionou, por vezes, uma maior propensão para a queda, perda ou roubo, e consequentemente à sua substituição. Na maioria dos exemplares, elas mantêm-se originais, ou substituídas em restauros recentes por cópias integrais.

<sup>141</sup> SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 120.

<sup>142</sup> EBERLEIN – *The practical book...*, pp. 38, 40.

Em Portugal, as aplicações de metal tornam-se uma característica típica do mobiliário do “estilo nacional”: as já nomeadas chapas de latão recortadas e rendilhadas em padrões de arabescos, de influência indo-portuguesa, formando grandes espelhos e/ou ocupando, em bandas, os entrepanos de arcazes, armários de amictos, entre outros móveis litúrgicos e de uso civil (como os contadores). O mobiliário monumental da região de Braga deste período constitui, talvez, o exemplo mais acabado deste recurso ornamental, testemunhando a verdadeira aceção da expressão contratual de “bronzear” a madeira: “com a sua presença, ardente e brilhante, o latão tornou-se elemento indispensável, para salientar a lustrosa escuridão das superfícies de pau-preto tão abundante nos interiores eclesiásticos e civis”<sup>143</sup>.

63, 64  
65  
107  
124

Os arcazes da região de Lisboa da segunda metade do século XVII reduzem os ornatos de metal apenas aos espelhos de gualdras e fechaduras apostos aos almofadados das gavetas, que caracterizam um largo e corrente conjunto de peças<sup>144</sup>. Curiosamente, no arcaz de S. **Pedro de Alcântara** é onde se nota a maior influência da fórmula decorativa bracarense, com os embutidos mimetizando as aplicações de metal – espelhos na frente das gavetas e bandas recortadas nos entrepanos. De uma maneira geral, o “estilo nacional” na capital prolongou a tipologia da primeira metade do século com espelhos recortados em formas de enrolamentos vegetalistas e remates em flor-de-lis, e gualdras tipo “torque” suspensas de um travessão e, por vezes, ornamentadas (carrancas e volutas e querubim nos arcazes de N.ª Sr.ª da Pena e da Penha de França<sup>145</sup>).

125  
126

127  
128  
129  
130

A par desta tendência, um novo naturalismo invade a artesanaria das guarnições metálicas na região de Lisboa: os enrolamentos vegetalistas tornam-se mais finos e graciosos com várias ramificações e terminando em cogulhos, que se estendem às gualdras, orlando uma cartela lisa central, como no arcaz de S.<sup>10</sup> Antão-o-Velho. No armário da mesma sacristia, pontuam as superfícies de madeira ferragens (espelhos de fechaduras e de gualdras) com um motivo,

131ab

131cd

<sup>143</sup> SMITH – *O “Bronze dourado” em Braga e no Porto*, p. 6 e n. 5. O autor atribui esta fórmula à influência do mobiliário chinês. No que respeita ao desenho dos recortes das placas reporta ao mobiliário espanhol e a derivações das gravuras de ornamentistas (Francesco Pellegrino, Jean Gourmont, Hans Rudolf Manuel Deutsch, Andreas Huber, Wenzel Jamnitzer). A aplicação do latão sobre a madeira alarga-se a outras tipologias de mobiliário, como estantes, púlpitos, grades e balaustradas, cadeiras, encadernações e portas. Smith associa também o gosto pelo rendilhado de metal sobre a madeira à produção do mobiliário francês, sobretudo de Boulle, que, quanto a nós, não se justifica. *Idem, Ibidem; Idem – Agostinho Marques...*, pp. 20, 22; *Idem* – “Os arcazes e armários da sacristia da Sé do Porto”, pp. 14-15.

<sup>144</sup> Arcazes dos conventos da Penha de França, N.ª Sr.ª da Pena, dos Paulistas, de Jesus (muito adulterado, mas com ferragens originais de desenho mais fino), de S. Domingos, de Santos-o-Novo, igreja de S. Sebastião da Pedreira, etc..

<sup>145</sup> As gualdras do arcaz da S.ª Casa da Misericórdia do Porto (1668) pertencem a esta tipologia: tipo “torque”, decoradas por encordoado e rematada por cabeças zoomórficas. SMITH – *O “Bronze dourado”*..., fig. 6.

associado à iconografia dos agostinhos, e largamente divulgado: a ave bicéfala sob coroa real, ao centro de uma composição movimentada, já de gosto claramente barroco.

A coroa real foi, segundo R. Smith, um motivo frequentemente usado no período joanino. Encontramo-la nos ornamentos das portas do arcaz do Colégio das Onze Mil Virgens<sup>146</sup>, em Coimbra, encimando um medalhão com as iniciais da Companhia de Jesus (IHS) que pontua a almofada central das folhas de porta. A composição é muito menos rígida e mais inventiva, com enrolamentos de acantos, que decoram igualmente os espelhos polimórficos das fechaduras e das gualdras. Estas adquirem uma forma inovadora, porque orgânica, sendo inspiradas nos mesmos enrolamentos e rematadas ao centro da base por uma concha. 95

Na centúria avançada de Setecentos, o vocabulário *rocaille*, disseminado por ornamentistas como Juste-Aurèle Meissonier e François-Xavier Habermann, inspira as aplicações metálicas do mobiliário civil, como de resto do litúrgico. A *rocaille* ou os concheados enquadram, em composições timidamente assimétricas, os espelhos das fechaduras e das gualdras. O ornamento de metal limita-se, na generalidade do mobiliário setecentista, a estas peças funcionais colocadas sobre os largos gavetões de frente lisa. Os arcazes das sacristias dos mosteiros de S. Vicente de Fora e de Alcobaça ou da Igreja dos Anjos em Lisboa constituem alguns dos instantes mais significativos do percurso destas guarnições, ao longo da segunda metade do século XVIII. 112  
113ab  
132ab

Os modelos mais frequentes foram, no entanto, os espelhos de gualdras e fechaduras em forma de escudo plano, recortados num desenho contra-curvado simétrico e podendo ter decoração de flores e espirais incisa<sup>147</sup>; ou espelhos representando, em relevo, um pelicano de asas abertas, emergindo por detrás de uma cartela concheada, envolto por ramos de louro e flores, característicos da Real Fábrica dos Metais instituída pelo Marquês de Pombal<sup>148</sup>. Resultantes de instituída produção fabril, estas guarnições testemunham a 133  
134ab  
135ab

<sup>146</sup> Sobre o arcaz, do primeiro terço do século XVIII, *vide supra*, pp. 61-62.

<sup>147</sup> Segundo R. Smith estes espelhos seguem os modelos francês e inglês, e a sua produção está ligada à cidade de Braga: “Constituem um núcleo de estilo ultrapassado pela nova moda classicizante, em que o carácter utilitário de alguns contrasta visivelmente com a riqueza decorativa dos móveis a que pertencem. Demonstram, por essa razão, a decadência da arte dos latoeiros bracarense do final do século XVIII”. SMITH – *O “Bronze dourado”...*, p. 31, figs. 23-24, 31-33.

<sup>148</sup> PROENÇA, J. A. – *Mobiliário da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, pp. 28-29. Encontramos as mesmas peças com o mesmo desenho noutro mobiliário litúrgico (espelhos do arcaz do Convento dos Grilos e da irmandade de N.ª Sr.ª dos Passos, Convento da Graça, ambos em Lisboa), como também no mobiliário civil (cômoda-papeleira da Casa-Museu Anastácio Gonçalves, n.º inv. CMAG 715 – fig. 111). R. Smith reporta a composição aos “livros de gravuras decorativas inglesas, onde este tipo de pássaro, associado com o fénix oriental, é adorno constante de caixilhos de espelho e outros tipos de móvel”. SMITH – *op. cit.*, p. 27. Mas, o pássaro é um motivo que aparece já no século XVII nas ferragens do mobiliário de encomenda

---

tendência para a generalização de modelos, aplicados indistintamente ao mobiliário civil como ao de encomenda religiosa. Se nos alvares da modernidade, a indeterminação se poderia atribuir à quase exclusiva funcionalidade dos elementos metálicos e a uma produção mais restrita, em Setecentos evidenciam-se duas tendências: as guarnições vulgares, no sentido de reproduzirem desenhos comuns da época; e as ornamentais, que transpõem os limites do funcional para o decorativo, criando obras únicas, desde a sua concepção à sua execução.

Salientaremos aqui três casos – Flamengas, S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo e Madre de Deus – notáveis pela qualidade das peças, pelo papel asoberbado que ocupam na imagem dos arcazes e, finalmente, pelo efeito de contraste caracteristicamente nacional entre as madeiras negras e luzidias, entalhadas com “tremidos” ou almofadados, e o ornato de bronze dourado. Nestes paramenteiros, as guarnições metálicas não só sublinham o trabalho da madeira, como se individualizam como expressão artística particular.

Na sacristia do Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Quietação ou das **Flamengas**, encontram-se dois magníficos arcazes<sup>149</sup>, obras únicas no seu género pela conjugação de dois recursos ornamentais do mobiliário português fino-seiscentista – os “tremidos” e as placas de metal rendilhadas. As “bandas de tremidos” ou “ondeados”, como aparecem referidos na documentação da época, eram processos de entalhe, originários da Flandres<sup>150</sup> e levados ao limite em Portugal, no mobiliário civil e de encomenda religiosa. Nestes paramenteiros, as “bandas de tremidos” enquadram toda a caixa e seus elementos constituintes (pseudo-pilastras, gavetões, entrepanos, ...), e os “vazios” que emolduram são preenchidos por luxuosas placas de bronze fundidas e cinzeladas em composições *a la mauresque*.

136ab

Os espelhos das gualdras, constituídos por duas placas colocadas em simetria, têm o molde vazado em finos enrolamentos vegetalistas de expressão naturalista, e as bandas metálicas das pseudo-pilastras reproduzem um padrão fitomórfico formando “CC”, comum ao “estilo nacional”<sup>151</sup>. Nos espelhos das fechaduras e nas gualdras subsiste um vocabulário de pendor fantástico: esfinges com cauda de tritão ladeando um rosetão nos espelhos e

---

conventual, sobretudo da Ordem dos Agostinhos e da Companhia de Jesus. É um ornamento explorado, igualmente, no mobiliário indo-português, em embutidos e nas ferragens.

<sup>149</sup> Cada arcaz é composto por dois módulos de quatro gavetões e estruturado por pseudo-pilastras. A decoração das ilhargas, mimetiza a dos gavetões.

<sup>150</sup> A plaina de tremidos foi uma invenção de Johann Schwanhardt (+ 1612), marceneiro e coronheiro. PINTO – “Móveis”, p. 43.

<sup>151</sup> Nos arcazes de S. Pedro de Alcântara o mesmo motivo surge nos entrepanos, embora embutido como imitação das guarnições metálicas.

---

maskarões formando os “SS” das gualdras.

Uma primeira impressão remeter-nos-ia, de imediato, para o mobiliário e artesanía indo-portuguesa<sup>152</sup>, muito embora a erudição do desenho nos faça considerar aqui o gosto do encomendante, João van Vessel, cuja ascendência flamenga o predisporia para este tipo de gramática. A expressividade de tais grotescos e arabescos<sup>153</sup> relaciona-se, aliás, mais com os trabalhos da ourivesaria maneirista europeia, do que com a filigrana da ourivesaria indo-portuguesa ou com as placas recortadas (e não fundidas) de tambaca que ornamentam o mobiliário colonial, com ornamentos mais estilizados.

A técnica do bronze fundido e cinzelado permite um maior aprimoramento do desenho, transposto para as peças, garantindo a autonomia e o valor destas guarnições metálicas como arte maior aplicada, alcançando um grande apuramento estético em outros poucos exemplos.

No caso dos arcazes de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, as guarnições metálicas são dos mais belos exemplos do trabalho da arte do metal aplicada ao mobiliário monumental. Aires de Carvalho atribuiu a sua modelação a Claude Laprade (1682-1738)<sup>154</sup>, sem contudo se justificar, e a sua manufactura à oficina da Rua dos Canos em Lisboa. A participação de Laprade nestes arcazes é quase certa, dadas as óbvias semelhanças dos motivos decorativos em bronze com o trabalho escultórico de outras obras de sua autoria.

As ferragens dos gavetões, de desenho extremamente complexo e requintado, encontram-se estruturadas por composições em cartela que se justapõem às de madeira, com o mesmo formato. Fazendo uso extensivo do vocabulário clássico, os espelhos são profusamente decorados com motivos diversos como festões, *putti*, *rollwerk*, concheados, panejamentos,... que, dispostos em simetria, animam em baixo-relevo o metal, num brilho e esplendor próprios do Barroco.

97a  
98a

---

<sup>152</sup> Como assim foi classificado por QUILHÓ – “Mobiliário”, p. 442:

<sup>153</sup> A eleição do grotesco e o arabesco, divulgados pelos livros de ornamentos no século XVI, já um pouco arcaizante neste período, confere, aliás, com a decoração do tecto atribuída a Gabriel del Barco. MECO – *O azulejo...*, p. 205. Sobre a sacristia, *vide supra*, pp. 32-33, n. 114-115. O arcaísmo do gosto de João van Vessel é considerado por João Miguel Simões, justificando-o com a idade do encomendante da geração de D. João IV, no seu estudo sobre o espaço e o ciclo pictórico da sacristia: “O resultado final da campanha na sacristia das Flamengas nasce inteiramente do gosto do encomendante, João van Vessel, que conjuga no local os vários ramos artísticos e a melhor mão-de-obra activa no tempo”. SIMÕES, J. M. – “A capela sepulcral de João van Vessel no Convento das Flamengas”, pp. 94-96.

<sup>154</sup> O investigador referiu ainda o nome de Ludovice para a traça, com a qual não concordamos pelas evidências que se seguem. CARVALHO – “Novas revelações...”, p. 21. Sobre o escultor ver PIMENTEL, A. F. – “Laprade, Claude Joseph Courrat”, p. 253.

As virtualidades escultóricas do trabalho em bronze são ainda mais evidenciadas pelas próprias gualdras: nascendo de uma carranca, desenvolvem-se virtuosamente sob a forma de dois anjos em *ronde-bosse*, suportando os cilindros toreados das dobradiças. É ainda sintomática a semelhança da composição central dos espelhos das fechaduras com o pormenor da base do túmulo do Bispo de Miranda, da autoria de Claude Laprade: os mesmos anjos esvoaçantes seguram elementos enrolados em baixo e têm sobre si, ao centro, uma coroa.

137  
138

As guarnições metálicas das portas apresentam-se menos complexas, mas mais delicadas. Repetem-se os mesmos motivos – florais, de *rollwerk*, concheados, festões e querubins<sup>155</sup> – que se enlaçam num desenho sinuoso. No caso das portas das ilhargas é de salientar que, ao centro, se inscreve a sigla “IHS” encimada pela cruz e rodeada por um esplendor, símbolo distintivo da Companhia de Jesus.

98b

Separam os módulos entre si notáveis ornamentos escultóricos em bronze que nascem das pilastras em estípite. São os elementos figurativos clássicos, por excelência, para antropomorfizar a linguagem arquitectónica, ou seja, os atlantes e as cariátides que suportam a cornija dos arcazes. Os corpos e as posturas das figuras revelam um tratamento bastante naturalista, por oposição aos panejamentos um pouco mais rígidos, embora no seu conjunto se evidencie o excelente valor plástico e notável modelação das esculturas.

139ab

Também estes ornamentos têm paralelo na obra escultórica atribuída a Laprade, nomeadamente os atlantes que assumem a mesma expressão formal e volumétrica que os do pórtico dos Gerais da Universidade de Coimbra (1700-1701)<sup>156</sup>. Por sua vez, as cariátides são autênticos símiles das do sacrário do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (1720), atribuíveis ao mesmo escultor<sup>157</sup>: as mesmas vestes, a mesma pose levemente contorcida e os mesmos gestos pautam a elegante plasticidade destas figuras.

140ab

Por sua vez, o arcaz e espaldar da **Madre de Deus** ostentam, igualmente, aplicações ornamentais de bronze fundido de grande qualidade estética e plástica. Terão sido

109

<sup>155</sup> Este elemento, como alguns outros, é pertença do vocabulário ornamental da talha. Refira-se que o desenho destes ornamentos metálicos é muito semelhante aos do arcaz do Colégio das Artes em Coimbra, cuja traça, por sua vez, encontra paralelo com o de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, como atrás tivemos oportunidade de dizer. *Vide supra*, p. 65, n. 95.

<sup>156</sup> Estas figuras, por sua vez, terão tido a sua inspiração nos atlantes da varanda de Toulon, de Puget. PIMENTEL – “Laprade, Claude..”, p. 255.

<sup>157</sup> A autoria do retábulo da Pena esteve em dúvida entre Claude Laprade e Domingos da Costa Silva (CARVALHO, A. – “Novas revelações...”, pp. 55-57), apontando-se actualmente o risco para o primeiro e a execução para o entalhador Miguel Francisco da Silva. ALVES, N. M. F. – “SILVA, Miguel Francisco da”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, p. 450.



---

executadas, numa primeira fase, por latoeiro não identificado e douradas pelo pintor-dourador Agostinho Ferreira; posteriormente, o trabalho foi reparado e alargado a outros elementos decorativos pelos latoeiros Luís João de Abreu e Amaro Vicente<sup>158</sup>.

No espaldar, as guarnições douradas são puramente ornamentais, compostas por festões, grinaldas e pendentos florais e pequenos concheados, ocupando pilastras, tabelas e cantoneiras dos painéis, além de composições *rocaille* nos emolduramentos dos espelhos. Na caixa do arcaz, caracterizam-se por peças funcionais e decorativas, formando os espelhos de fechaduras e de gualdras, os puxadores, e bandas verticais *rocaille* nos entrepanos. Os espelhos são peças de composição esmerada, de fulgor rococó, com pesadas gualdras e mascarões no centro dos espelhos das fechaduras. 141

O apuramento do desenho e da execução é particularmente notável, enquadrando-se na mesma estética do espaldar-relicário de talha dourada colocado acima do espaldar do arcaz. 40 Foi este relicário desenhado por Félix Aduato da Cunha<sup>159</sup> e, na lembrança do gasto feito com este mestre entalhador, refere-se a “*obra que fez p.<sup>a</sup> o caixão da Sacristia que é fóra do ajuste*”. Ora, as afinidades conceptuais entre a obra de talha e a obra de bronze, relacionadas com esta informação, poderão indiciar que o risco das guarnições tenha sido da responsabilidade deste entalhador, justificando, aliás, um desenho prévio que permitiu a feitura das peças por três latoeiros distintos.

A existência de um desenho prévio é inegável em qualquer um destes três conjuntos, transformando o mobiliário monumental de sacristia, uma vez mais, num lugar privilegiado para o exercício da criatividade e qualidade artísticas, e tornando estes paramenteiros peças únicas na história das artes decorativas nacionais.

---

<sup>158</sup> Muito possivelmente pelo falecimento do primeiro latoeiro (“*pagar á viuva do Lavrante que morreu*”), a obra foi entregue a outros lavrantes, sendo “reparadas” as seguintes peças: dez flores, dez “*loxas*” [sic], dez festões (respeitantes ao “*respaldo*”); doze “*azas*” (gualdras) e quatro escudetes das mesmas dos gavetões, pelo latoeiro Luís João de Abreu; oito “*peças das azas dos escudetes*”, dois escudetes “*da chave do caixão*” e quatro peças “*das carrancas*” por Amaro Vicente. Trabalharam ainda para o arcaz os serralheiros Manuel da Rocha e António Roiz Pimenta, responsáveis pelas peças técnicas. KEIL – “As obras da sacristia...”, pp. 44-46. Julgamos que o trabalho terá ficado inacabado, sendo por isso entregue a outros artífices.

<sup>159</sup> KEIL – *op. cit.*, pp. 44-45. Félix Aduato da Cunha surge, documentalmente, como procurador da Irmandade das Almas do Convento da Santíssima Trindade, Lisboa (1717); e como responsável pela tribuna e retábulo da capela-mor da Igreja do Convento de N.<sup>3</sup> Sr.<sup>a</sup> de Jesus da Terceira Ordem de S. Francisco (1725). CARVALHO, A. – *Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos*, pp. 53, 69-70.

### *Acabamento de policromia*

A título puramente indicativo refira-se ainda o tratamento policromo, que, embora pouco frequente na decoração do mobiliário monumental de sacristia (dada a preferência pelos tons naturais das madeiras exóticas), caracteriza um conjunto de exemplares do segundo terço do século XVIII<sup>160</sup>. Portas, gavetas, entrepanos e ilhargas de arcazes e armários embutidos são, assim, decorados com pintura acharoadada, usando uma base monocromática (verde, vermelho ou preto) para o realce de *chinoiserie* pintadas a ouro – pequenas figuras humanas e animais, jardins e elementos vegetalistas isolados, edifícios e construções.

Os motivos são claramente subsidiários da laca chinesa e japonesa, muito em voga na Europa desde o século XVII, largamente difundidos a partir de Inglaterra por livros como o *Treatise of Japanning and Varnishing* de John Parker e John Stalker (Londres, 1688)<sup>161</sup>. O recurso a este tipo de decoração e acabamento servia bem intenções de reforma do mobiliário, como os arcazes e armários da sacristia do Mosteiro de Travanca (1752-1755)<sup>162</sup>, possibilitando a actualização do gosto em voga noutras peças de mobiliário monumental litúrgico (portas do coro de Convento dos Cardais) ou civil (Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1723-1724, Manuel da Silva).

Na sacristia do Convento de S.<sup>to</sup> António dos Capuchos, em Guimarães, dois armários de amictos, ladeando a porta de entrada, encontram-se integrados numa estrutura unitária de talha policromada constituída por emolduramentos e sanefas. Possivelmente de meados de Setecentos, os armários salientam-se pelo acabamento de marmoreados a vermelho, verde e dourado. Prática ou exercício pictórico, que, no dizer de Artur de Sandão, “consistia na simples combinação de cores estremes ou em contrastes, com douramento ou sem ele, misturadas, em esponjado, marmoreado ou fingido, que marcavam, por vezes, o caprichoso

<sup>160</sup> Contam-se, entre eles, o armário de S. João de Cabanas (Afife), o arcaz de Caramos (Felgueiras); o arcaz e armário do Mosteiro de Travanca; os armários da sacristia do Convento de S. Francisco, Chaves; os adornos dos armários de 1725-1728 da sacristia de Nossa Senhora da Estrela de Lisboa. Também existiam armários acharoados na sacristia do Conventinho da Estrela, em Lisboa, de acordo com os *Estados de Tibães* transcritos por R. Smith (“Dois estudos...”, pp. 81-82): “Em a sacristia se fizeram metidas na parede huns almarios de madeira de Bordo q tem ensima guardaroupas e embaixo e no meyo vinte e quatro gavetas p.<sup>as</sup> os amitos, e se enxararão e pintarão de xarão preto e oiro, e as ferragens também doiradas e por baxo das gavetas tem hum almario q abrindose p.<sup>a</sup> fora fica a porta fazendo como hua meza em q estão os cálices, e dentro he o almario pintado de encarnado”. Sobre este tipo de decoração vejam-se os estudos: SANDÃO – *O móvel pintado...*; SMITH – *op. cit.*; PROENÇA – *Mobiliário...*, pp. 177-178.

<sup>161</sup> PROENÇA – *op. cit.*, p. 177; SMITH – *op. cit.*, p. 85.

<sup>162</sup> “Fez-se na sancristia [...] e se reformarão os caixoes de novo com almofadas levantadas, e se fizeram de novo oito gavetas e hum almario para os amictos e se reformou outro que lhe corresponde e se pintou toda a sancristia, e se xaruarão todos os caixoes e almarios muito bem guarnecidos de ouro”. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. IV, p. 117.

---

gosto de semelhar na madeira outra espécie da mesma, como na pedra imitar em pintura a própria pedra”<sup>163</sup>.

No entanto, como anteriormente demonstrámos, a preferência pelo tom natural das madeiras, plenamente justificada devido à sua qualidade e riqueza, foi a regra. Pautando grande parte da produção e estética do nosso mobiliário monumental de sacristia e sublinhando, em determinados momentos, certas linhas da sua evolução. Pelo que, o gosto pelas madeiras exóticas, tão generalizado em Portugal, acabou, finalmente, na ausência ou escassez das mesmas, por conduzir à aplicação de acabamentos especiais que as imitassem. Só no manual *Segredos das artes liberaes, e mecanicas* (1744) se encontram seis receitas diferentes para o acabamento das madeiras: torná-las negras ou tingi-las de qualquer outra cor, dar cor de nogueira ou imitar a sua raiz, mimetizar o ébano,...<sup>164</sup>. Enfim, indícios de uma prática que, anteriormente sancionada, se tornará comum no século XIX.

---

<sup>163</sup> SANDÃO – *O móvel pintado...*, p. 52.

<sup>164</sup> MONTON, B. – *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos*.

---

### III. ENCOMENDA E PRODUÇÃO DE MOBILIÁRIO

---

*Os marceneiros andavão fazendo as cadeiras do coro retabollo e cachois da sancristia e tudo o que toca a madeira preta.*

Relatório das obras da Sé do Porto, (1717-1741)<sup>1</sup>.

#### 1. Encomendante

Arcazes e armários foram, como vimos, o mobiliário eleito para a guarnição de sacristias de sés catedrais, igrejas matrizes e paroquiais, mosteiros e conventos, misericórdias, capelas de palácios privados e, até, de sacristias de irmandades. Pelo que o cliente era, normalmente, um representante da fábrica das igrejas, da ordem religiosa, do colégio, da mesa das irmandades ou do proprietário da casa senhorial.

No tocante às confrarias, o seu mobiliário é mencionado, por exemplo, nas constituições diocesanas de Portalegre, onde se preconiza que “*os Visitadores prouejão, que os caixões, & arcas das confrarias, se ponhão em parte, que não cauzem impedimento, nem escandolo, & parecendolhe, ou achando por informação, que conuem mudareense, o ponhão logo em effeito*”<sup>2</sup>. As necessidades de arquivo e arrumo das irmandades e confrarias, sitas nas respectivas igrejas, ditavam, pois, a encomenda de mobiliário apropriado, como os “*caixões*”, mas também alcançaram, progressivamente, novos espaços individuais – as suas sacristias privadas dentro do templo.

As constituições sinodais dos bispados de Portalegre, Lamego e Guarda contêm, por sua vez, capítulos pormenorizados sobre a arrematação das obras a fazer nas igrejas, servindo, uma vez mais, como ferramenta de instrução sobre as matérias da gestão dos templos<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Transcrito e citado em ALVES, N. M. F. – *A arte da talha no Porto na época barroca*, p. 67.

<sup>2</sup> *Constituições synodais do Bispado de Portalegre*, 1632, p. 168. As Constituições de Lamego, Guarda e Braga guardam indicações semelhantes. *Constituiçoens synodales do Bispado de Lamego*, 1683 [1639], p. 315; *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 448; *Constituiçoens Synodales do Arcebispado de Braga*, 1697 [1639], p. 328.

<sup>3</sup> Nas Constituições de Lamego distinguem-se dois procedimentos distintos. Refere-se que as obras mandadas fazer pelos visitadores do bispado a “*Abbadess, Beneficiados, Mosteiros, Collegios, & Communidades*”, ficavam à responsabilidade das respectivas comunidades religiosas, com autonomia para ordenar a factura e seleccionar os oficiais. “*Porèm quando as ditas obras ouverem de ser de madeira, ou pedra, & se ouverem de fazer por conta de Igrejas vagas, ou de Commendas, ou da Vniversidade de Coimbra, que tem taixada certa quantia para as fabricas, ou aonde ouver quota de frutos a isso obrigada, que não pertença aos Abbades, Vigarios, & Beneficiados, os nossos Visitadores, & em Riba de Coa o Reverendo Arcediago, mandarão pôr escritos nas portas das Igrejas, aonde ouver officiaes Carpinteiros, ou Pedreiros, para que*

---

O procedimento adequado para a arrematação de uma obra compunha-se de vários passos distintos. Primeiro o projecto, ordenando “*traças pellos melhores officiais das ditas obras apontando as condições com que se hão de fazer*”<sup>4</sup>. Assim que estivessem definidos os objectivos, mandava-se “*por em pregão, pello tempo que parecer conueniente, & passado o termo, se arrematarão a quem melhor, & mais baratas as fizer*”<sup>5</sup>. Após a arrematação procedia-se ao registo do contrato entre as partes, em escritura notarial, com presença de fiadores e obrigação de juramento dos oficiais. Caso as arrematações não seguissem a norma sinodal, eram consideradas nulas e “*os parochos, & fabriqueiros que cõcorrerẽ em contractos, em que senão guarde a fôrma que aqui damos, serão castigados, como nos parecer*”<sup>6</sup>.

Era de obrigatoriedade expressa a arrematação da obra a um oficial do mester e a proibição do trespasse da obra a outrem, sem conhecimento e autorização do encomendante, “*porque de semelhantes contratos, & arrematações, se seguem grandes dannos, & prejuízo às Igrejas, & não se fazem as obras, como convem*”<sup>7</sup>. O pagamento deveria ser feito com a garantia de que a obra era terminada e ficava “*conforme a traça & condições do contracto*”<sup>8</sup>.

A instrução das melhores formas de gestão do património de cada igreja não foi exclusiva do caso português, já que encontramos exemplos muito semelhantes em constituições sinodais espanholas, sensivelmente anteriores às portuguesas citadas. As constituições do bispado de Osma, datadas de 1586 e oferecidas à Cartuxa de Scala Coeli pelo Arcebispo de Évora D. Teotónio de Bragança, encerram um capítulo muito minucioso (“*de ecclesijs cõdificandis*”) no que respeita às obras e sua contratação, incluindo algumas normas do mesmo teor das portuguesas<sup>9</sup>. Por sua vez, as constituições de Salamanca, de 1606,

---

*lancem nellas, com as condiçoens, & obrigaçoens necessarias*”. *Constituiçoens synodaes do Bispado de Lamego*, 1683 [1639], p. 168.

<sup>4</sup> As constituições da Guarda fazem menção aos “*melhores architectos, & officiaes das ditas obras*”. Não só o desenho de obras estava associado à figura do architecto, como sobretudo se relaciona com a descriminação de obras de pedraria, carpintaria e retábulos, referidas no mesmo texto. *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 373.

<sup>5</sup> *Constituições synodais do Bispado de Portalegre*, 1632, p. 164.

<sup>6</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>7</sup> *Constituições Synodais do Bispado da Goarda*, 1686 [1621], p. 373.

<sup>8</sup> *Constituições synodais do Bispado de Portalegre*, 1632, p. 164.

<sup>9</sup> “§.1. Las obras se den a los oficiales dellas”; “§.2. Las obras de las yglesias no se pueden traspasar”; “§.3. Las obras de las yglesias como se han de dur a los oficiales”; “§.4. La cuenta que ha d auer por si con cada official”; “§.5. Los contractos con las yglesias se pongan en las cartas cuentas”; “§.6. Los dichos cõtractos, dõde se han de hazer”; “§.7. Los canteros y carpinteros no recibã mas de lo que valier lo que hã labrado”; “§.8. Las costas de los contractos y lo demas paguen los oficiales”; “§.9. Los oficiales no se

---

discriminam uma fórmula normativa muito próxima da usada nos três textos diocesanos portugueses<sup>10</sup>. Sem pretender alongar-nos sobre a história da contratação de obras de foro religioso do país vizinho, deixamos registado o facto, tanto mais significativo tendo em conta a união das duas coroas de 1580 a 1640 e a antecipação normativa das constituições espanholas.

Do cotejo documental sobressai uma mesma intenção administrativa, que formata e formaliza as relações contratuais entre o clero e a artesanaria laica e que tem uma expressão corrente noutros países europeus<sup>11</sup>. Com o acréscimo das necessidades de guarnecimento decorativo e funcional de cada templo no período pós-tridentino, sedimenta-se a normalização e prática das relações comerciais que defende os interesses entre as partes.

## 2. Contratos e definição das obras

A encomenda do mobiliário monumental de sacristia, na época moderna, funcionava assim como aquilo que, nos dias de hoje, poderíamos designar por uma “aquisição de serviços”, definida em contratos ou escrituras de obrigação elaborados por tabeliães. Para além dos contratos, outros documentos fornecem informação importante, como os livros de despesa das igrejas, notas de pagamento ou recibos. No entanto, face ao número de obras realizadas e ainda subsistentes, são relativamente poucos os documentos conhecidos que nos permitam uma análise exaustiva do sistema de encomenda e da produção de mobiliário.

No que respeita à área da capital, foram publicadas listagens de obras e artistas, constantes dos cartórios tabeliônicos, por Aires de Carvalho e Vítor Serrão, encontrando-se nelas

---

*puedan llamar a engaño*”. *Constituciones synodales, Del Obispado de Osma*, 1586, pp. 289-297. BNL, cota S.C. 6116 P.

<sup>10</sup> “*Estatuymos, y mãdamos, sancta Synodo aprobãte, que los edificios que se vuierẽ de hazer en las Iglesias de nuestro Obispado, y las obras de plata, pintura, y escultura, y ornamẽos, primero que se dê al official, ne se haga contrato con el, se haga traza, o muestra (203) / con capitulos, Y condiciones de como se ha de hazer la obra, o edificio, auida consideracion al lugar y a la posibilidad de la Iglesia, y primero se pregone, y se pongan cedula en lugares publicos, y se remate por baxa en el official que mejor, y mas barato lo hiziere, en qual dê fianças bastantes de acabar la obra conforme la traza y condiciones, y hasta que estèn hechas todas estas diligencias no se le dê dinero, ni outra cosa: y al remate y otorgamiento de la escritura estèn presentes el Cura, y Beneficiados, y Mayordomo de la Iglesia, porque mejor se mire por su vtilidad y prouecho*”. *Constituciones synodales del obispado de Salamanca*, 1606, p. 204.

<sup>11</sup> Para o caso de encomendas de mobiliário litúrgico em Espanha, sobretudo respeitantes ao século XVIII, vejam-se os estudos de AGUILÓ ALONSO, M. P.; BARRIO MOYA, J. L. – “La cajoneria de la sacristia de la V.O.T. y la ebanisteria madrileña”; FERNÁNDEZ MARTÍN, M. M. – *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*.

---

apenas uma única referência a mobiliário de sacristia<sup>12</sup>. Da região norte do País salienta-se a extensa compilação de Domingos Pinho Brandão, onde são coligidos alguns documentos de grande interesse para o nosso estudo, bem como a obra de Robert Smith que reúne um núcleo documental sobre o ensamblador Agostinho Marques. Percorrendo os fundos de alguns outros arquivos, foi possível a este investigador reunir ainda variadas notícias cronológicas e descritivas sobre as sacristias portuguesas e o seu mobiliário. Alguns outros estudos, esparsos, podem também fornecer igualmente documentação útil, embora fosse realmente necessário um levantamento exaustivo e definitivo da documentação artística dos arquivos nacionais, trabalho apenas possível com a colaboração entre diversas entidades.

Numa sondagem ao acervo já transcrito e publicado, levantámos dois autos de arrematação, dezoito escrituras de obrigação, uma escritura de trespasse de obra, vinte e três notas de pagamento ou despesa e uma acta de reunião de confraria. Transcrevemos ainda um contrato inédito. Deste pequeno universo, dois documentos pertencem ao século XVI, catorze ao XVII e trinta ao XVIII.

### *Escrituras de obrigação*

Se os livros de despesa, as notas e recibos de pagamento nos podem fornecer dados avulsos acerca da autoria, materiais e custos da obra, os testemunhos mais ricos sobre a encomenda são, certamente, as escrituras de obrigação contratual entre o encomendante e o oficial, a partir daí, responsável pela obra.

Dois destes contratos incluem os respectivos autos de arrematação, descrevendo com pormenor o processo de “concurso” da obra. Percebemos, pela menção a “*planta e apontamentos*” que esta era previamente estipulada pelo encomendante, em reunião dos responsáveis (capitular, de confraria ou irmandade, mesa, ...). Tal é comprovado por uma

---

<sup>12</sup> CARVALHO, A. – *Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos Tabeliães de Lisboa*; SERRÃO, V. – “Documentos dos protocolos notariais de Lisboa referentes a artes e artistas portugueses (1563-1650)”. Tal como afirma V. Serrão, “os Cartórios Notariais de Lisboa, conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo por força da incorporação de 1912, abrangem apenas uma parcela menor do acervo tabeliônico que existia. Sabe-se que o calamitoso incêndio que sucedeu ao terremoto de 1755 provocou a total destruição de doze cartórios de tabeliães lisboetas, tendo escapado apenas seis, e esses mesmos sofreram diversas obliterações até à incorporação estatal, de que resultaram a destruição ou o desaparecimento de numerosos livros de notas. Mesmo assim, existem hoje no Arquivo Nacional da Torre do Tombo cerca de dois mil livros notariais correspondentes aos séculos XVI e XVII”. SERRÃO – *op. cit.*, p. 55.

acta de reunião da mesa da Confraria do Santíssimo da Igreja de S. Nicolau do Porto, que, embora tardia (1749), nos dá mostras de uma prática, sem dúvida recuada, de planeamento de soluções para a supressão das carências dos espaços das igrejas, neste caso das sacristias. Nesta acta, define-se a necessidade de um “*caixão dos ornamentos*” para a sacristia da irmandade e elegem-se dois irmãos para assistência e direcção das obras<sup>13</sup>.

A planta e os apontamentos serviam para a divulgação da empreitada pela cidade, feita em pregão ou em editais afixados nos “*lugares públicos e costumados*”<sup>14</sup>. Noticiada a obra, marcava-se um ponto de encontro entre encomendante e candidatos (claustro ou paços episcopais) e aí os *lançadores* davam os “*seus lanços, ao depois de terem visto a planta e apontamentos*”<sup>15</sup>. A obra era arrematada “*a quem por menos preço a quisesse fazer*”<sup>16</sup>, e, no auto de 1700, descreve-se mesmo uma cena curiosa: o acto de arrematação foi feito a partir da entrega do ramo verde, com que andava o responsável pelo pregão, ao arrematador. Embora a contratação se pudesse realizar de forma directa, como no caso do Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho ou da Sapiência, em Coimbra, entregue ao ensamblador Manuel Vieira “*por terem noticia ser bom official*”<sup>17</sup>.

A menção da “*planta e apontamentos*”, constituídos estes por “*quatro papéis*” no contrato de 1700, comprova a definição *a priori* de um programa de decoração da sacristia. A “*planta*”, “*rescunho*”, “*risco*” ou “*traça*”<sup>18</sup>, constituiria o desenho esquemático das peças, contendo indicações, a cor ou outras, sobre determinados aspectos dos móveis – “*assentadas no lugar onde vai riscado de amarelo*”; “*adonde vão asinados com as letras d. e C.*”; “*dara o molde em papel os lugares que hão de levar bronze serão todos bem cheyos*”<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> BRANDÃO, D. P. – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*, vol. III, p. 539-540.

<sup>14</sup> Auto de arrematação e escritura de obrigação do cadeiral e arcaz da Sé do Porto, 22/05 e 7/06 de 1726 (doravante designado por: Sé do Porto, 1726). BRANDÃO – *op. cit.*, vol. III, p. 50.

<sup>15</sup> Auto de arrematação e escritura do contrato do mobiliário (arcas e armários) de sacristia da Sé do Porto, 19/07/1700 (doravante designado por: Sé do Porto, 1700). BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 43.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>17</sup> BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 337.

<sup>18</sup> “*Rescunho*”, “*risco*” ou “*traça*” são três expressões usadas, por exemplo, na escritura de obrigação dos arcas e armários do Mosteiro de Salzedas, 18/12/1679 (doravante designado por: Salzedas, 1679): “*tudo na forma de hum Rescunho que elles R.<sup>dos</sup> P.<sup>es</sup> mostrarão a elle dito Mestre*”. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, pp. 483-487.

<sup>19</sup> A primeira proposição refere-se a Sé do Porto, 1700. As duas citações seguintes pertencem a Salzedas, 1679. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 45; vol. I, pp. 485, 487.



Encontramos igualmente, nestes documentos, alusões a modelos de peças de mobiliário de sacristias de outras igrejas tomados por referência para os trabalhos contratados<sup>20</sup>. O oficial ficava, assim, sujeito a um desenho ou a um modelo pré-estabelecido, chegando-se a frisar que “a dita traça a qual se não deminuiira em couza algũa antes se uzara do disposto nesta escritura que for per a ampliar e melhorar”<sup>21</sup>.

Os *apontamentos* eram notas extensas e pormenorizadas sobre todos os aspectos do trabalho: desenho, medidas, organização dos módulos constituintes do mobiliário e da respectiva arrumação – gavetões e gavetas, arcas para os frontais de altar, armários para os cálices e missais... –, o trabalho de marcenaria e ensablagem, as madeiras a utilizar, acabamentos, guarnições metálicas e ferragens. As escrituras de obrigação integravam estes *apontamentos*, garantindo a eficaz concretização dos objectivos da encomenda<sup>22</sup>. Destinavam-se prazos para a sua execução e a forma de pagamento, em dinheiro “*de contado*”, normalmente dividido em três ou quatro tranches, de acordo com a extensão da obra<sup>23</sup>.

As empreitadas de construção de mobiliário de sacristia, patentes na maioria dos documentos coligidos, foram entregues a ensambladores, que se responsabilizavam por todos os aspectos das mesmas, até de trabalhos que não pertenciam ao seu ofício, como os dos serralheiros e os dos latoeiros. O ensamblador era constituído como um empreiteiro,

---

<sup>20</sup> É o que podemos constatar da leitura dos documentos relativos aos arcazes e armário de amictos do Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho em Coimbra – “*Caixoes e gavetas na conformidade em que estavao os do mosteiro de Grijo para cujo effeito elle Manuel Vieira os foy ver ao dito Convento de Grijo*” –, aos do Mosteiro de St.<sup>a</sup> Cruz de Lamego – “*feitos na forma dos da samchristhia do mostrº de S.<sup>to</sup> Eloy do Porto*” –, aos arcazes da Sé do Porto – “*como são os caixões de Santo Eloi [...] de feitio como os que estão na sacristia dos Terceiros da Ordem de S. Francisco*” –, às ferragens dos arcazes do Convento de S. Domingos – “*pelos mesmos moldes que são os da sanchritia da see desta cidade*” – e às dos do Colégio do Pópulo – “*serão na forma da Sam Christia da see desta cidº*”. Escrituras dos contratos do mobiliário do Colégio de S.<sup>to</sup> Agostinho, 11/09/1658; do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz de Lamego, 17/11/1684 (doravante designado por: S.<sup>ta</sup> Cruz de Lamego, 1684); da Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, p. 337, 587; vol. II, p. 44. Escritura de contrato dos arcazes de S. Domingos de Lisboa, 11/06/1664 (adiante designado por S. Domingos, 1664). Documento n.º 1 dos Anexos. Escritura do contrato de armários do Colégio do Pópulo, 22/2/1709. SMITH – *Agostinho Marques “ensexambrador da cónega”*, p. 143.

<sup>21</sup> S. Domingos, 1664. Documento n.º 1 dos Anexos.

<sup>22</sup> Casos houve em que o definido pelos apontamentos não se cumpriu integralmente. Tomando por exemplo os arcazes de S. Domingos de Lisboa, lê-se no respectivo contrato “*cada andar ha de ter sinco gauetas*”, mas só se construíram quatro. Não sabemos se a alteração terá sido objecto de discussão e aprovação por parte do cliente, já que quaisquer adulterações aos apontamentos do contrato poderiam levar à rescisão do mesmo. Domingos, 1664. Documento n.º 1 dos Anexos.

<sup>23</sup> Exceptua-se a obra dos arcazes da sacristia de S. Domingos, onde o pagamento se estabeleceu com um valor de 150 mil reis no acto do contrato e o restante em mensalidades de 40 mil reis ao longo do ano e meio que durariam os trabalhos. O ensamblador António Vaz de Castro tinha de assinar, de cada vez, um recibo de pagamento que se anexava à escritura: “*hira pasando escritos de recibos que ualerão como parte desta escreitura*”. Cfr. Documento n.º 1 dos Anexos.

---

suportando todos os custos do trabalho, enquadrados no preço da arrematação. Também se deu o caso de o encomendante estabelecer contratos paralelos ou proceder a aquisições directas de materiais, como as guarnições metálicas, desobrigando o ensamblador dessa responsabilidade – *“A pregadura e toda a ferragem para esta obra [serão] por conta do mestre, excepto os bronzes que esses somente ficam por conta da caza, som.<sup>12</sup> a pregadura fica p conta do mestre”*; *“as ferragens, pintura e dourado, não corre por conta do dito mestre [...] ficando os bronzes e dourado por conta da Mitra”<sup>24</sup>*.

O encomendante poderia, igualmente, garantir a estadia dos oficiais (designada por *“Resão”*) no caso de a obra ser realizada no local, mais não se obrigando para além do estipulado pelo vínculo contratual: *“sera o mestre obrigado a por a obra asentada no dito Mostr.<sup>o</sup> tudo a sua custa e só da sua q.<sup>ta</sup> da folgoza delles R.<sup>dos</sup> P.<sup>es</sup> p.<sup>a</sup> o Mostr.<sup>o</sup> lhes darão Carros e Cavalgadas para levarem a obra e ao mestre ce dara hua Resão como a de qualquer Relegiozo emcoanto estiver na dita caza fazendo e asentando a dita obra”<sup>25</sup>*.

Noutros casos, a obra poderia ser feita noutro local, supomos que na oficina do mestre, sendo depois conduzida e assentada na sacristia da igreja para onde se destinava. Esta conclusão retira-se da leitura da escritura de obrigação do mobiliário da sacristia do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz de Lamego: *“Esta obra feita E acabada e se irá (?) de barco p<sup>a</sup> se acabar neste Convento pera por sua conta E risco no pezo da Regoa E o P<sup>e</sup> Reitor mandara conduzer por sua conta a este convento E emq<sup>to</sup> Elle mestre E os obreiros que trouxer asentarem E aprefeisoarem a dita obra em seus logares lhes dara o Convento resão enq.<sup>to</sup> nelle Estiverem na dita obra”<sup>26</sup>*.

Refere-se, no contrato das obras da sacristia de S.<sup>ta</sup> Marinha da Costa, o direito do oficial *“de ferias geraes e expeciais e dias de doente e enojados”<sup>27</sup>*. A doença é ainda considerada na escritura de Salzedas, sendo encarada como o único motivo de benesse para quaisquer atrasos no cumprimento do prazo de execução – *“não sendo a dita falta ou dilação por causa de doenca consideravel”<sup>28</sup>*, sendo penalizado o oficial em mil reis por cada dia de

---

<sup>24</sup> A primeira citação refere-se à escritura do contrato dos arcazes da Misericórdia do Porto, 1/02/1668; e a segunda, a Sé do Porto, 1726. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, p. 370; vol. III, pp. 51, 54.

<sup>25</sup> Salzedas, 1679. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 486.

<sup>26</sup> S.<sup>ta</sup> Cruz de Lamego, 1684. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 587.

<sup>27</sup> OLIVEIRA, A. J.; OLIVEIRA, L. C. S. – “A sacristia do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães (1734)”, p. 116.

<sup>28</sup> Salzedas, 1679. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 487.

falta e cinquenta mil por não cumprimento do prazo. Em caso de morte, a conclusão do mobiliário poderia ficar à responsabilidade dos herdeiros<sup>29</sup>.

De facto, por forma a garantir o cumprimento da obra, o oficial podia ter de hipotecar os “bens, moveis e de raiz, havidos e por haver, direito e acções deles, e terço de sua alma”<sup>30</sup>, sendo assim penalizado com os custos da conclusão da obra, por não estar acabada dentro do prazo, ou de uma eventual reforma do trabalho final por não estar de acordo com o previamente definido: “quando haja algum defeito na dita obra, o mestre que a tomar será obrigado à sua custa desfazê-lo e torná-lo a fazer de novo, sem por isso lhe dar mais alguma coisa que o preço de sua arrematação”<sup>31</sup>. A penalização poderia revestir-se sob a forma pecuniária, de um valor estipulado, como acima demonstrámos. Definiam-se, igualmente, fiadores, que garantiam a execução do mobiliário pela parte do oficial. A fiança do pagamento orçamentado a este, pela parte do encomendante, era menos vulgar, e ainda mais rara a hipoteca dos bens e rendas dos conventos que contratassem mobiliário<sup>32</sup>.

Era sublinhada a qualidade dos materiais e do aspecto final da obra, ficando assim assegurada no documento notarial: “O mestre que tomar esta obra a fará com toda a perfeição em tudo, com todo o primor e arte, e todas as madeiras de dentro serão limpas e escolhidas, de toda a grossura e fortes e todas de uma côr e toda a madeira de fora assim as coucoeiras e pau-Brasil será bem preto e escolhido, e as ferragens de ferro e tarjas de bronze, gualdras, escudos e seu dourado, tudo muito bem perfeito e acabado na forma da traça e apontamentos, sem que lhe falte coisa alguma; e a dará feita e acabada toda à sua custa, assentando tudo em seu lugar na forma que fica nestes apontamentos”<sup>33</sup>.

A segurança da boa execução e qualidade dos materiais, em alguns casos, era defendida pela presença na obra de um responsável nomeado pelo encomendante: “por parte do dito Mostr.<sup>o</sup> asestirá pessoa a dita obra pera que veja a madeyra se he boa e ce são bem

<sup>29</sup> Assim o previa a escritura dos arcazes de S. Domingos de Lisboa: “sendo [que] elle Antonio Vaz de crastro falleça em qualquer tempo antes de feita e acabada a dita obra darão seus herdeiros comprimento a este contrato e combinarão e acabarão a dita obra na forma sobredita”. Documento n.º 1 dos Anexos.

<sup>30</sup> Sé do Porto, 1726. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. III, p. 55.

<sup>31</sup> Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 46. No caso de dois armários da sacristia da Misericórdia do Porto, o ensamblador Bento da Rocha foi obrigado a devolver o valor de pagamento inicial, vinte mil reis, “por se não faser esta obra na forma que estava assentada...”. SMITH – *O “bronze dourado” em Braga e no Porto (1600-1800)*, p. 11, n. 25.

<sup>32</sup> Foram os casos dos contratos do mobiliário contratado a Agostinho Marques pelo Colégio do Pópulo (1709), S. Miguel de Refojos do Basto (1717) e Igreja da Misericórdia de Vila da Barca (1712). SMITH – *Agostinho Marques...*, pp. 142-143, 144, 146-147.

<sup>33</sup> Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 46.

dourados os ditos Bronzes”<sup>34</sup>. Foi costume chamar-se, no final da obra, um mestre do ofício (“*hũm ofissial que bem entenda da d<sup>a</sup> arte*”<sup>35</sup>) para avaliação do trabalho. No caso do mobiliário da Sacristia de Salzedas, menciona-se o responsável pelo projecto e um mestre que conheça o trabalho das guarnições metálicas: “*sera vista e examinada pello mestre que fez a traca e Risco que fes o mestre digo (sic) e Risco ou por outro que bem o entenda os moldes dos escudos e targes das goldras das gavetas dos Caixoins*”<sup>36</sup>.

### 3. Risco do mobiliário

Pese embora a pormenorização informativa das constituições sinodais e das escrituras contratuais, a “planta” do mobiliário é sempre citada como um elemento finalizado na posse do cliente, usada para a ilustração do objectivo pretendido e entregue ao arrematante da obra. O risco de mobiliário de sacristia – ou seja, a execução dessas “plantas” –, pelo seu carácter monumental, terá sido da responsabilidade de arquitectos e/ou de artistas associados às práticas de ensamblagem e marcenaria, que eram solicitados para esse trabalho específico – idear e projectar peças, de acordo com as pretensões do encomendante, para servirem de modelo à construção, a executar por outros oficiais que não eles.

#### *Desenhos de arcazes*

São muito poucos, contudo, os desenhos conhecidos de armários e paramenteiros de sacristia. Na verdade, conhecem-se apenas três e referem-se todos a arcazes. O primeiro, 143 integrado num conjunto de onze fólios da BNL<sup>37</sup>, está atribuído ao arquitecto João Nunes Tinoco (c. 1610-1689). O desenho a aguarela é legendado como “*Perfis de huns Caixões de Sancrestia em que se mostram duas fonções [?]*” e apresenta, no mesmo esquema, duas propostas de organização modular.

O paramenteiro, com embasamento e remate superior por cornija, é constituído, do lado

<sup>34</sup> Salzedas, 1679. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, p. 486.

<sup>35</sup> Escritura do contrato do mobiliário da sacristia do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro, 31/05/1715. SMITH – *op. cit.*, p. 146.

<sup>36</sup> Salzedas, 1679. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 486.

<sup>37</sup> Reservados da BNL, COD 256.

---

esquerdo por dois corpos de quatro gavetões, divididos estes em três almofadas. Do lado direito, são dois corpos de cinco gavetões estreitos, sem almofadados. A distinção entre as duas propostas é sublinhada por apontamento de cor: escuro nos primeiros módulos e sem preenchimento nos da direita. Em ambos se faz a marcação das guarnições metálicas – gualdras e escudos de fechadura – a amarelo sobre negro. As dimensões das peças são indicadas por escala em palmos sob o desenho. A partir dela sabemos que cada corpo tinha cerca de oito palmos e os seus gavetões cerca de sete palmos e meio. O conjunto perfazia trinta e três palmos de comprimento e cinco e meio de altura.

Do projecto ressaltam duas evidências: a decoração habitual dos gavetões com almofadados e as dimensões das peças. Ambas coincidem com a prática habitual da construção dos arcazes. Só os módulos de quatro e cinco gavetões alinhados na vertical representam variantes menos comuns na história da tipologia<sup>38</sup>.

O segundo estudo foi identificado por Aires de Carvalho como um “projecto para um arcaz de sacristia” da segunda metade do século XVIII<sup>39</sup>. O desenho representa uma frente com três tabelas rectangulares alinhadas na vertical, ladeada por dois elementos salientes: à direita um corpo com decoração de emolduramentos rectangulares e, no lado oposto, o mesmo volume entalhado com voluta erguida por atlante pisando um tritão. O corpo central e os laterais formam um “U” rematado por cornija e assente sobre embasamento, estrutura que, pela sua constituição, se pode atribuir de facto a um arcaz, se entendermos as tabelas centrais como gavetas. Os elementos laterais poderiam constituir duas propostas distintas, e hiperbolizadas em volume, de remates de um corpo de gavetas. Mas persiste a incerteza quanto à possibilidade de este projecto se reportar a um paramenteiro de sacristia. Se o primeiro desenho corresponde a propostas de arcazes comuns da segunda metade do século XVII com preocupações práticas estruturais e funcionais, o segundo, a tratar-se de um paramenteiro de sacristia, revela maior preocupação com a organização decorativa do móvel.

---

<sup>38</sup> *Vide supra*, p. 68, n. 106.

<sup>39</sup> CARVALHO, A. – *Catálogo da colecção de desenhos*, p. 96, n.º 585. Por sua vez, o desenho n.º 586 é descrito, com reservas, por Aires de Carvalho como “decoração escultórica e decorativa para a talha de um arcaz de sacristia”, atribuível à primeira metade do século XVIII e com semelhanças com a obra do pintor e arquitecto Inácio de Oliveira Bernardes. *Idem, Ibidem*. Todavia, dado não ostentar quaisquer gavetões ou portas não poderemos considerar tratar-se, com exactidão, de um móvel de sacristia. Poderia dizer respeito a um qualquer outro projecto decorativo de talha.

Por fim, refira-se o conjunto de desenhos do arquitecto e ensamblador José Francisco de Paiva para a sacristia da Ordem Terceira do Carmo, no Porto, datados de 1789<sup>40</sup>. São três peças gráficas, ao todo: uma do alçado e tampo do móvel, “com certas variantes nos motivos decorativos das prumadas e gavetas, de modo a permitir à Mesa optar por uns e outros”<sup>41</sup> e indicação de escala em palmos; e as restantes relativas a estudos de pormenor do remate superior do móvel<sup>42</sup> e de uma gualdra. Estes documentos, embora tardios no enquadramento do nosso estudo, constituem um testemunho raro, quer pelo nível de pormenorização da obra, quer pela sua materialização efectiva.

### *Atribuição do risco*

Dois projectos de arcazes da autoria de arquitectos, um do século XVII e outro do final do XVIII, são fundamento suficiente para assinalar a sua responsabilidade não só em obras de arquitectura, como também no risco do património integrado das igrejas, como retábulos e mobiliário monumental<sup>43</sup>. No domínio da arte talha, essa responsabilidade tem vindo a ser tratada na historiografia da arte portuguesa<sup>44</sup>. Mas no que respeita ao mobiliário são ainda poucos os estudos que permitam esclarecer a autoria de peças de mobiliário litúrgico, sejam estes arcazes e armários de sacristia, como ainda estantes, atris, gradeamentos e outros móveis de assento ou de arrumo.

Alinhando numerosos paramenteiros, sobretudo os do período do “estilo nacional”, numa produção seriada, de características aproximadas, reveladora da circulação de modelos comuns, a sua autoria não coloca grandes questões de pendor artístico. Já notámos, aliás, como por vezes a encomenda de mobiliário de sacristia se sujeitava a exemplares de outras igrejas, sendo estes expressamente indicados como os modelos a seguir. No entanto, alguns

<sup>40</sup> A colecção de desenhos de José Francisco de Paiva encontra-se, actualmente, no MNAA, tendo sido estudada por Maria Helena Mendes PINTO – *José Francisco de Paiva*.

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*, p. 34.

<sup>42</sup> Neste desenho, em baixo, surge um apontamento a lápis do engradado do tampo. *Idem, Ibidem*, p. 36.

<sup>43</sup> Nas palavras de Vítor Serrão, “os mais activos arquitectos da segunda metade do século XVII [...] não limitavam a sua actividade ao projecto de edificios religiosos e civis, ou a obras de engenharia, mas também “riscavam” retábulos de altar e outras peças de marcenaria, intervinham como decoradores, propunham ornatos para capitéis e colunas, desenhavam embutidos marmóreos, em suma, organizavam o revestimento ornamental mais consequente para a dinâmica de *espaços* arquitectónicos estrutural e, deliberadamente, austero”. SERRÃO, V. – “Marcos de Magalhães...”, p. 275.

<sup>44</sup> Natália Marinho Alves tem vindo a assinalar, nomeadamente na sua tese de doutoramento, a dificuldade na demarcação das “atribuições que competiam a cada um dos ofícios”, mencionando mesmo, no que respeita ao risco da talha, casos de artistas designados como mestres arquitectos, mas também como entalhadores e/ou de outros ofícios, dando os exemplos de António Gomes, Domingos Lopes, Nicolau Nasoni e Miguel Francisco da Silva. ALVES – *A arte da talha...*, p. 61.

---

conjuntos, do século XVI ao XVIII, individualizam-se pela indiscutível qualidade do risco, dos materiais e da execução, chamando a nossa atenção para a evidente colaboração de arquitectos no projecto ou de outros artistas de nomeada na história da arte portuguesa.

Retomando considerações do capítulo anterior, julgamos que os arcazes das sacristias do Mosteiro dos Jerónimos, bem como os do Convento de S. Francisco de Évora, pela linguagem arquitectónica empregue nas suas estruturas e decoração, poderão certamente ter saído do risco de um arquitecto activo nas empreitadas das respectivas fábricas. Esta mesma gramática de pendor arquitectónico foi aplicada, como vimos, noutros exemplares até ao século XVIII, como os armários de amictos da sacristia do Mosteiro de Alcobaça, o arcaz e o armário do Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Velho, ou os paramenteiros da sacristia do colégio jesuíta de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo.

Só que, até à segunda metade de Setecentos, não nos foi possível recolher dados documentais, à parte do projecto de João Nunes Tinoco, que atestassem a participação de arquitectos em qualquer um destes móveis ou em outros de semelhante feição, circunstância que não inviabiliza a sua possibilidade. Apenas nos últimos decénios do século XVIII se documentam riscos efectivos de arcazes por arquitectos, e ambos no Porto: os arcazes da Igreja dos Clérigos, projectados em 1770 pelo arquitecto Manuel José dos Santos<sup>45</sup>, e o já referido arcaz da Ordem Terceira do Carmo pelo arquitecto e ensamblador José Francisco de Paiva, em 1789<sup>46</sup>.

Saliente-se que, na verdade, a gramática arquitectónica era, igualmente, apanágio dos artistas da madeira – ensambladores e entalhadores –, muitos deles responsáveis pelas micro-arquitecturas retabulares que preenchiam os interiores das igrejas. Aliás, sabemos que nas provas que prestavam para passarem a oficiais, o desenho e os elementos do vocabulário arquitectónico faziam parte das aptidões examinadas<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Pago em 15.260 reis pelo risco. Os arcazes foram executados pelos mestres carpinteiros Tomás Pereira da Costa, João Ferreira e João de Paiva. SMITH – *O "bronze dourado"*..., p. 28, n. 102.

<sup>46</sup> A execução do móvel foi da responsabilidade do mesmo artista, sendo pago em 9.600 reis pelo risco e 300.000 pela construção. PINTO – *José Francisco...*, p. 34.

<sup>47</sup> No Regimento dos Marceneiros (1572), que baseia as peças de exame nas do regimento de 1549, cita-se um painel ornado com duas colunas dóricas estriadas e "*cô tegriphos bem compartidos, architraue, friso e cimalha e encima fronsispício*", frisando-se as regras da proporção, para o exame de ensamblagem; fabrico de um friso "*ornado de romano*", e desenho e execução de um capitel coríntio para o exame de entalhador. CORREIA, V. – *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa*, pp. 109-111. Em 1767, o recém-instituído regimento dos Carpinteiros de Móveis e Semblagem tem como uma das peças de exame um retábulo de sete palmos, "*o qual Levará Suas colunaz, e Sera feito debaixo do preceito da Arquitetura, ordenando os Juizes de qualquer das Cinco ordenz*". LANGHANS, F.-P. – *As corporações dos officios mecânicos*, vol. I, p. 499.

---

No que respeita à maioria das obras de que conhecemos o contrato, o risco era um elemento independente realizado *a priori* e sem identificação de autoria, sendo a empreitada entregue a ensambladores, ou, mais raramente, a marceneiros, carpinteiros, entalhadores ou imaginários<sup>48</sup>. Como autores de risco de mobiliário de sacristia evidenciam-se os ensambladores Samuel Tibau (arcazes da Sé de Coimbra) e António Vaz de Castro, “entalhador e ensamblador de Sua Magestade” (arcazes da Sé de Lisboa e do Convento de S. Domingos).

Outras peças como o espaldar do arcaz da Igreja do Loreto, os paramenteiros do Convento das Flamengas ou os arcazes do Colégio das Onze Mil Virgens e do Convento da Madre de Deus, denunciam, pela riqueza do programa ornamental, a possibilidade de a concepção ter partido de artistas, ensambladores ou entalhadores, familiarizados com toda uma gramática decorativa que lhes permitiu idear peças sem par na história da tipologia. Até ao presente, apenas um ensamblador se destacou na história das artes decorativas pelo desenho<sup>49</sup> e execução de mobiliário litúrgico – Agostinho Marques, o “*enxambrador da Conega*”, personalidade sem dúvida bastante reputada no seu tempo, o que lhe teria valido o elevado número de encomendas actualmente identificadas.

#### 4. A execução dos móveis e o estatuto do oficial

O trabalho de execução do mobiliário de sacristia deveria, institucionalmente, ser entregue a um “*Official do Officio*”<sup>50</sup>, norma que defendia os interesses do encomendante, bem como os dos oficiais. O primeiro garantia a qualidade do resultado final, confiando a empreitada a alguém que dominasse a arte do seu mester, os últimos viam defendida a sua profissão sem interferência de concorrência desleal.

---

<sup>48</sup> O arcaz e soalho da sacristia de Revinhade em Felgueiras, por exemplo, foram realizados em 1719 por dois mestres imaginários – Manuel Machado e António de Faria. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. II, 542-547. A obra do arcaz da Sé de Lamego (1756) foi entregue ao entalhador António Mendes Coutinho. SMITH – *O “bronze dourado”...*, p. 23; Agostinho Marques..., p. 114.

<sup>49</sup> A atribuição do risco das peças que lhe estão documentalmente dadas fundamenta-se no estilo uniforme do grupo de mobiliário da sua execução, permitindo-nos considerar que a sua reputação lhe permitiria assumir a responsabilidade do traçado.

<sup>50</sup> *Constituições synodales do Bispado de Lamego*, 1683 [1639], p. 305.



---

### *Os agentes e oficiais intervenientes na execução do mobiliário*

Por algumas descrições dos trabalhos contidas nos contratos e nas notas de pagamento e recibos, constatamos que o trabalho de mobiliário monumental envolvia, para além do ensamblador responsável pela obra, outros oficiais<sup>51</sup>. Diz-nos o contrato do Mosteiro de St.<sup>a</sup> Cruz de Lamego, referindo-se ao ensamblador “*Elle mestre E os obrejros que trazer*”<sup>52</sup>, e o do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro “*tudo por conta delle dito M.<sup>e</sup> assim de Cabedais como de mãos e de asentar*”<sup>53</sup>. Ora, o mestre que arrematava a obra geriria toda a empreitada, no que respeitava ao cumprimento do estabelecido na escritura do contrato – desenho e materiais – e à reunião de oficiais competentes para a execução da obra.

Por vezes, outros artífices associavam-se indirectamente, como os fornecedores de materiais – serralheiros e contratadores de madeira. Estes e outros serviços partiam, por vezes, da iniciativa dos encomendantes, e, nessas circunstâncias, o pagamento era feito individualmente por estes a cada qual, e não apenas a um mestre que contratasse toda a obra.

São sobretudo as notas de despesa e/ou recibos de pagamento que nos elucidam sobre a participação dos vários intervenientes. Através delas conhecemos, com maior ou menor detalhe, as “equipas” e a sua constituição, que, para além do mestre responsável, podiam incorporar marceneiros, carpinteiros, pintores, latoeiros, douradores e serralheiros. Como sabemos ter acontecido na obra monumental do mobiliário da sacristia do Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o Novo, que durou cinco anos (1719-1724), e onde trabalharam “12, e treze off.<sup>es</sup>”<sup>54</sup>.

Nos arcazes da Misericórdia do Porto, executados em quatro meses de 1668, participaram o ensamblador Bento da Rocha, um mestre de pitaça (?), o pintor Jerónimo de Sousa, o latoeiro António Rebelo e o dourador Augustinho de Sousa<sup>55</sup>. No armário da igreja da Congregação do Oratório do Porto (1681) trabalharam um marceneiro, Gaspar dos Reis, e um carpinteiro, Manuel da Rocha<sup>56</sup>. Um ensamblador (José da Rocha), um latoeiro, um pintor (João da Silva) e um dourador (João Vieira Pinto) realizaram os arcazes dos

---

<sup>51</sup> Para facilitar a leitura das páginas que se seguem, veja-se a relação dos contratos, contida na Tabela 3 dos Anexos.

<sup>52</sup> S.<sup>ta</sup> Cruz de Lamego, 1684. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, p. 587.

<sup>53</sup> Escritura do contrato do mobiliário da sacristia do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Maria do Bouro, 31/05/1715. SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 146.

<sup>54</sup> CARVALHO, A. – “Novas revelações para a história do Barroco em Portugal”, p. 22.

<sup>55</sup> Notas de pagamento e recibos da Misericórdia do Porto, 1668. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 370-371.

<sup>56</sup> Nota de despesa, 12/9/1681. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 528.

---

Terceiros de S. Francisco, no Porto (1690)<sup>57</sup>. Pelos guarda-roupas do Colégio do Pópulo (1709) foram responsáveis Agostinho Marques, ensamblador; Bento de Abreu Alvarenga Peixoto, entalhador; e Custódio Carvalho, latoeiro<sup>58</sup>.

O arcaz da Madre de Deus contou com, pelo menos, doze agentes de diferentes ofícios: cerca de três latoeiros ou “*lavrantes da obra de latão*”, um mestre carpinteiro liderando dois oficiais e um aprendiz, um pintor, um entalhador, dois mestres serralheiros e quatro contratadores de madeira<sup>59</sup>. Finalmente, o já referido arcaz da Igreja dos Clérigos riscado, em 1771, pelo arquitecto Manuel dos Santos Porto foi executado por três carpinteiros (Tomás Pereira da Costa, João Ferreira e João de Paiva)<sup>60</sup>.

Rende-se, assim, à evidência que nem só os oficiais da madeira participavam na construção do mobiliário, já que a eles se associavam outros artífices responsáveis por trabalhos especializados, tal como o pintor Jerónimo de Sousa pago “*por olear as taboas que se puzerão por detras dos caxões da sachristia por forro delles por respeito da humidade da parede não penetrar dentro*”<sup>61</sup>. A escassez de notas documentais, e mormente a falta de pormenorização destas (por vezes limitada à menção dos trabalhos e custo total), limita, apesar de tudo, o conhecimento possível sobre a organização das empreitadas do mobiliário monumental de sacristia.

#### *A organização dos ofícios da madeira*

Como temos vindo a dizer, uma peça de mobiliário de sacristia era fruto da colaboração de vários oficiais, cada um executando tarefas específicas: o ensamblador, responsável pela obra de conjunto e da sua correcta montagem; o carpinteiro, dedicado às estruturas de madeira; o marceneiro, relacionado com o fabrico de móveis; o entalhador, com actividade no domínio da talha; o latoeiro, que executava as guarnições metálicas, e o pintor-dourador que as dourava; o serralheiro que fornecia as ferragens (pregos, fechaduras, ...); o pintor encarregado de trabalhos de acabamento da madeira. Por outro lado, embora não

---

<sup>57</sup> Nota de despesa, 6/1689. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, pp. 674-676.

<sup>58</sup> Contrato de arcazes, armários e guarnições metálicas do Colégio do Pópulo, 1709. SMITH – *Agostinho Marques...*, pp. 143-144.

<sup>59</sup> Os nomes dos intervenientes já foram citados acima (pp. 68 e 86, n. 158), à excepção dos contratadores de madeira – Caetano Giz, Paulino Ferreira, António da Silva, José Francisco dos Santos – que forneceram a matéria-prima para as várias obras da sacristia, nem sempre sendo discriminado a que se destinavam. KEIL – “As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746”, p. 48.

<sup>60</sup> SMITH – *O “bronze dourado”...*, p. 28, n. 102.

<sup>61</sup> Notas de pagamento e recibos da Misericórdia do Porto, 1668. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, p. 371.

---

mencionados na documentação, outros ofícios se poderiam relacionar com obras desta envergadura, como os torneiros, especializados no trabalho do torno.

Nem sempre as atribuições de cada ofício são estanques, o que se depreende, por exemplo da arrematação do arcaz e obras de carpintaria da igreja de Revinhade, em Felgueiras, a dois mestres imaginários – Manuel Machado e António de Faria –, que, por definição, talhavam imagens figurativas. Neste campo, e sobretudo ao nível dos trabalhos da madeira, encontramos alguma ambiguidade na relação entre as competências de cada ofício e a efectiva execução dos trabalhos.

A maioria dos contratos delega a direcção da obra em ensambladores, que, no universo das referências documentais a oficiais da madeira, alcançam cerca de sessenta por cento<sup>62</sup> por contraste com os restantes oficiais mencionados. Os oficiais associados à produção de mobiliário eram de facto, no Norte do País, os ensambladores, enquanto que, em Lisboa, se dividiam entre a corporação dos marceneiros e a dos carpinteiros de marcenaria<sup>63</sup>.

A intervenção de outros oficiais contraria os esforços levados a cabo pelos regimentos gremiais, que intentavam a clara separação entre os diversos ofícios, defendendo assim os interesses de cada um<sup>64</sup>. Ora, os regimentos são peças documentais da maior importância para o entendimento da organização dos ofícios, fornecendo dados globais sobre os grémios, a caracterização do trabalho e o processo de formação dos respectivos oficiais<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Qualquer tentativa de contabilização é, no entanto, deficitária, e, por conseguinte, falível. Não só pela falta de documentação, como ainda pelo peso da colecção de documentos relativos ao ensamblador Agostinho Marques. Os limites estendem-se, igualmente, a quaisquer esforços de compreensão de uma eventual evolução cronológica, de possíveis diferenças regionais ou relacionadas com os vários encomendantes.

<sup>63</sup> A arte da carpintaria de móveis era, aliás, uma especialização (sendo os seus oficiais designados por carpinteiros de marcenaria) dado que os oficiais de carpintaria se subdividiam em inúmeras facturas distintas. O cômputo sobre a cidade de Lisboa de Cristóvão Rodrigues Oliveira (1551) dá-nos conta de 1 282 carpinteiros activos na cidade, divididos por diferentes actividades – construção civil, mobiliário, peças utilitárias, náutica, instrumentos musicais: carpinteiros de marcenaria; mestres de carpintaria; mestres de navios; carpinteiros de caixas; de casas; da ribeira; de calafates; de gaveas; de bombas; de atafonas; de manicórdios; organistas; violeiros; carpinteiros torneiros; conteiros; tanoeiros; carpinteiros que fazem pentes; carpinteiros que fazem pandeiros; carpinteiros que fazem adufes; carpinteiros que fazem formas. Os carpinteiros de marcenaria representam apenas cerca de cinco por cento do total. OLIVEIRA, C. R. – *Summario em que brevemente se contem algumas cousas assim Ecclesiasticas, como Seculares, que ha na Cidade de Lisboa*, 1551, p. 111.

<sup>64</sup> Para além da caracterização das obras que pertenciam a cada ofício, referem-se frequentemente nos regimentos de carpinteiros e marceneiros a ingerência de pintores na produção de mobiliário, que produziam a mobília que pintavam, ou a compravam para a pintar e vender: “E por o grande prejuizo que he do pouo de os pintores tomarẽ obra de madeira mandão que nenhũ seja tão ousado que as tome”. *Do Regimento dos Marceneiros*, 1572. CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, p. 112.

<sup>65</sup> As corporações de ofícios mecânicos só se tornam uma realidade em Portugal no século XVI, particularmente a partir da reforma decisiva de Duarte Nunes de Leão de 1572, quando noutros países europeus, como em França ou em Espanha, germinaram a partir do século XII (embora os casos espanhóis sejam considerados raros face ao restante contexto nacional, que viu generalizada a estrutura gremial séculos

---

Fixando recuados costumes das práticas oficinais, estabelecem as normas dos grêmios, ou corporações dos ofícios mecânicos, que enquadravam diferentes ofícios numa unidade orgânica dada pelo estatuto ou compromisso comum – o regimento –, com a separação das obrigações<sup>66</sup>.

Os grêmios relacionados com a produção de mobiliário foram, em Lisboa, dois: o grémio dos marceneiros e o dos carpinteiros de móveis e semblagem. O grémio dos carpinteiros de marcenaria, com regimento de 1549, converteu-se na corporação dos marceneiros em 1572, que, sob a Bandeira de S. José, albergava ensambladores, imaginários e entalhadores. Os segundos, também conhecidos por carpinteiros da Rua das Arcas<sup>67</sup>, pertenciam à Bandeira de N. Sr.<sup>a</sup> da Conceição, e agrupavam os carpinteiros de móveis, bem como entalhadores e coronheiros. As duas corporações ver-se-iam reunidas numa só, em 1767, por proposta da Casa dos Vinte e Quatro e decisão do Senado da Câmara, como medida para a resolução dos conflitos permanentes entre os carpinteiros de móveis e os marceneiros<sup>68</sup>. No Porto, os carpinteiros conhecem regimento em 1548, sendo,

---

mais tarde). As ocorrências europeias mais antigas ligadas à indústria da madeira surgiram em Barcelona (1257), Valência (1283) e Paris (1290). LÓPEZ CASTÁN, A. – “El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal en el siglo XVII”, pp. 349-350. Em Portugal, surgindo em Quinhentos, firmam-se, sobretudo, na centúria seguinte até ao século XVIII. A. H. Oliveira Marques considera, a este propósito, que “a permanência e o robustecimento das corporações numa época em que, noutros países mais progressivos, elas começavam a dar claros sinais de enfraquecimento, constituíam prova evidente da tendência para manter formas arcaicas e obsoletas, da reacção contra a inovação, de medo em face do progresso. (...) Os artífices foram mantidos ‘no seu lugar’ com firmeza, e mesmo a sua representatividade através das corporações foi muitas vezes sofismada”. MARQUES, A. H. O. – *História de Portugal*, vol. II, p. 136. Sobre a organização dos ofícios mecânicos veja-se o estudo de Marcelo CAETANO – “A antiga organização dos mestres da cidade de Lisboa”; e, mais especificamente, sobre os ofícios associados ao mobiliário e à talha (esta com enfoque na região do Porto) cfr. respectivamente: SANDÃO, A. – *O móvel pintado em Portugal*, pp. 39-43; ALVES – *A arte da talha...*, pp. 61-119.

<sup>66</sup> Cada ofício mantinha, dentro da corporação, os seus próprios juizes, escrivão, mordomos, examinadores, eleitores e compradores do ofício, eleitos anualmente. No regimento dos marceneiros de 1572 distinguem-se as obras permitidas a cada ofício dentro da mesma corporação, autorizando ensambladores a participar com a sua arte em peças de talha, e entalhadores a fazer talha em peças de ensamblagem, mas proibindo a interferência nos trabalhos que não lhes competiam – o entalhador não podia fazer obra de ensamblagem, e o ensamblador não podia executar talha. *Do Regimento dos Marceneiros*, 1572. CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, p. 113.

<sup>67</sup> Trata-se do único ofício, ligado à produção de mobiliário, que vê a sua actividade adstrita a um arruamento. A distribuição das indústrias por ruas ou áreas da cidade poderá ter resultado, segundo algumas opiniões de historiadores do urbanismo medieval, da influência da habitual organização da urbe muçulmana. AGUILÓ ALONSO, M. P. – *El mueble en España siglos XVI-XVII*, p. 45.

<sup>68</sup> “cada hum dos Officios, pertendiam apropriar-se a diversas obras, e melhorar-se; de Sorte, que o outro ficasse com grande diminuição, o que tinha cauzado entre hum, e outro muitos, e continuados pleitos determinaram os Deputados da dita Caza, se fizesse huma representaçam ao Senado da Camara, para que ordenasse se unissem estes dois officios, para que assim ficassem Conservando huma paz firme, e cessarem entre elles, todas as ocazioens de pleitos, e disputas, que a perturbe, ficando ambos denominadosse daqui em diante por Carpinteiros de moveis, e Sambragem”. Este novo regimento institui como regra que só “Aos Mestres deste officio lhe pertence as obras de Sambragem, como de Igrejas, Coros, Sacristias, gradez, Livrarias, e todo, e qualquer movel de Caza feito de madeira”, estipulando que no caso de envolver talha

posteriormente, enquadradas na mesma corporação dos ensambladores. Destes, sabe-se terem tido estatuto em 1694<sup>69</sup> e que, em 1785, fizeram novo registo do seu compromisso, decorrente da associação à Confraria de S. José e de S. Brás, conjuntamente com os carpinteiros, torneiros, polieiros, escultores, entalhadores e violeiros. Os carpinteiros estavam proibidos de interferir nas obras dos ensambladores, e vice-versa.

Só no regimento de Lisboa de 1549 encontramos uma referência relativa ao mobiliário de sacristia, proibindo aos oficiais não examinados executar “*cayxoes de samcristias e mesas de Refeytorios e casas de capitulos*”<sup>70</sup>, logo após os retábulos e os cadeirais. As restantes referências a mobiliário, executado pelos carpinteiros de móveis e ensamblagem, correspondem a peças de uso civil: caixa, mesa, cadeira, quartamão (peças de exame); escritório, “*caxão de ouriuez*”, “*taboleiro de tabolas e exedrez e cadeiras quebradiças*” (peças permitidas a oficiais examinados)<sup>71</sup>. Um capítulo do *Acrescentamento do Regimento do offício de Carpinteiro da Rua das Arcas* garante a produção de escritórios, contadores, “*trepecinhas de estrado*”, cadeiras de “*quartões de Andor*”, armários, painéis da Flandres e registos guarnecidos<sup>72</sup>. A ausência de alusões ao mobiliário litúrgico e monumental poderá ter que ver com uma maior preocupação com regramento das obras de venda directa ao público nas “tendas” dos oficiais, que eram aliás objecto de vistoria por parte dos juizes ou vedores do ofício, dado que as peças de encomenda particular cumpririam, à partida, com o estipulado nos contratos, remetendo para o gosto e desejos do encomendante.

No caso do regimento dos marceneiros, a estes estavam atribuídos “*leitos e catres*”, “*escriptorios Bufetes e contadores*”, “*camas de vento*”<sup>73</sup>. Por uma petição tardia, de 1747, percebemos que os marceneiros reclamavam uma tradição mais artística do seu mester,

---

“*nam a poderá fazer nenhum Mestre deste officio; porque s’pertence Ser feita, por Mestre do officio de Entalhador, e nas Suas proprias Lojaz*”. *Regimento que o Senado da Câmara dá para regimen do officio de Carpinteiro de Moveis, e Sambragem*, 1767. LANGHANS – *As corporações...*, vol. I, pp. 496, 500-501.

<sup>69</sup> A prova de exame para passagem de aprendiz a oficial efectuava-se após cinco anos de aprendizagem, sendo o exame constituído pela execução de uma planta baixa e moldes de uma cómoda “*Ornada, torta e retorta por todos os tres lados*”, cujo risco lhe era apresentado pelos Juizes, e cadeira “*conforme o uzo do tempo*”. *Registo do Compromisso do Officio de Enxamlador*, 1785. CRUZ, A. – *Os mesteres do Porto*, vol. I, p. 214.

<sup>70</sup> *Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginários de 31 de Dezembro de 1549*. LANGHANS – *op. cit.*, vol. I, p. 465.

<sup>71</sup> *Do Regimento dos Carpenteiros de Tenda da rua das Arcas*, 1572. CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, pp. 115, 117.

<sup>72</sup> Esta questão prendia-se com uma disputa com os marceneiros, pelo que um novo capítulo de 1675, se referem novas peças: “*escriptórios*”, “*Bofetes*”, “*contadores e taboleiros de Tabollas com em xadres*” e “*Caixas de Carrinho*”. *Acrescentamento do Regimento do offício de Carpinteiro da Rua das Arcas* (Livro 1.º), Cap. 41.º e 42.º. LANGHANS – *op. cit.*, vol. I, p. 471.

<sup>73</sup> *Do Regimento dos Marceneiros*, 1572, Cap. 30. CORREIA – *op. cit.*, p. 112. *Acrescentamento do Regimento dos Marçeneiros* (Livros 1.º e 2.º). LANGHANS – *op. cit.*, vol. II, pp. 294, 307.

---

afirmando que os carpinteiros de marcenaria fariam “*obras grosseiras*” e os marceneiros peças “*que fossem subidas, e mais dilicadas, que Levassem talha, Semblage, rellevo, ou folhiado*”<sup>74</sup>.

Os regimentos do Porto concedem aos carpinteiros obras de carpintaria de limpos, mas também a execução de peças decorativas de interiores, que proibiam aos ensambladores: portas, janelas, guarda-vestidos para vãos de parede, armários embutidos na parede ou “*tudo que se entende por trastes firmes de huma Caza que se nam podem transportar*”<sup>75</sup>.

Algumas referências atribuem apenas ao oficial examinado a execução de determinadas peças. O oficial examinado era aquele que, após determinado número de anos como aprendiz, se submetia a exame pelos examinadores e juizes do ofício, executando peças determinadas pelo regimento. Uma vez aprovado no exame e passada a respectiva “carta de examinação”, o oficial poderia abrir uma oficina própria, passando a ser “*mestre de tenda*” ou trabalhar para outrem como “*obreiro*”<sup>76</sup>. O grau de oficial ou mestre constituía um certificado de qualidade para o encomendador e controlava a concorrência, pelo que, em obras importantes, como as encomendas clericais, somente oficiais devidamente examinados estavam autorizados a arrematá-las e executá-las, sendo uma norma expressa quer no regimento de 1549, como nos instrumentos regulamentadores sinodais, como atrás referimos.

### *Normas de integridade*

Uma obra de 1757, *Advertencias aos modernos, que aprendem o officio de pedreiro e carpinteiro*, relacionava o mobiliário litúrgico com “*as pessas, que se reputaõ por estimação*”, frisando que na contratação das mesmas, sendo “*por hum preço ajustado, he necessario muita consideração: a primeira, na satisfação da obra, e bondade della; a segunda, informar por pessoas praticas, à vista da planta, se se pôde tomar, ou não pelo preço, que se dá, e custo, que pôde fazer toda acabada; e porque he melhor viver com*

---

<sup>74</sup> *Acrescentamento do Regimento de Marceneiros* (Livro 2.º). LANGHANS – *As corporações...*, vol. II, p. 326. Aliás, os nomes “carpinteiro” e “marceneiro” são definidos, nesse sentido, por Bluteau: “*Carpinteiro, ou Carpinteiro Official, que faz obras lizas de madeira*” e o Marceneiro é o “*official que lavra madeira com mais primor que Carpinteiro [...] obras de madeira trabalhada com artificio, & primor [...] feitas com mais arte das que costumão fazer carpinteiros*”. BLUTEAU, R. – *Vocabulario portuguez e latino*, vol. II, p. 158, vol. V, p. 324.

<sup>75</sup> *Registo do Compromisso do Officio de Carpinteiro desta Cidade*, 1785. CRUZ – *Os mesteres...*, vol. I, pp. 75, 77.

<sup>76</sup> CAETANO, M. – “A antiga organização...”, p. XXI.

---

*gosto huma hora, que com disgosto toda a vida*”<sup>77</sup>. Recomendações como esta derivam de uma longa tradição de princípios nascidos das práticas oficinais.

Os regimentos, como instrumentos legislativos, “fixam normas sôbre as matérias primas a empregar e qualidade que devem ter os produtos ou artefactos, adoptam providências tendentes a evitar a concorrência e preceituam acêrca da protecção do consumidor contra as fraudes”<sup>78</sup>.

Neste sentido, as preocupações, respeitantes à seriedade do exercício da indústria e ao produto disponibilizado aos clientes, fazem ditar, desde cedo, regras para a execução dos móveis. Em 1549 proíbe-se “*deytara samaguo*”(?) nas peças, sobretudo nas que eram coladas, e de misturar madeiras, à excepção das “*taboas dos leyto e paos debayxo*”<sup>79</sup>. Em 1572, já se permitia a mistura de madeiras desde que se tratassem de “*faya, bido, pinho, amieiro, e a madeira que vem do Brasil e outras partes vermelha e amarella*”<sup>80</sup>. O cedro mantinha-se, nesta situação, com um estatuto independente, só podendo ser misturado com uma madeira dentre as seguintes: castanho, nogueira, vinhático, sanguinho, bordo, cerejeira e pruçã (?). “*E nenhuma outra madeira mesturarão com cedro porque he engano para o pouo. e quem o contrario fazer lhe seraa tomada a obra e cortada e queimada e pagaraa mil rs a metade para a cidade e a outra para quem o acusar*”<sup>81</sup>.

O “engano para o pouo” ultrapassava o eventual embuste da madeira, considerando também as técnicas construtivas. Pelo que, essas técnicas são ainda alvo de normalização, como se comprova num outro capítulo versando o seguinte: “*Item nenhũ official grudara junta de bordo com çamago. nem faraa mesa que seia mais delgada pela junta grudada do que he pela banda das visagras, e todas as juntas que grudar de cinco palmos para cima serão cauilhadas e grudadas com grude de peixe*”<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> OLIVEIRA, V. M. – *Advertencias aos modernos, que aprendem o officio de pedreiro e carpinteiro*, 1757, pp. 102-103.

<sup>78</sup> CAETANO – “A antiga organização...”, p. XXI.

<sup>79</sup> *Regimento dos Sambladores...*, 1549. LANGHANS – *As corporações...*, vol. I, p. 464.

<sup>80</sup> *Do Regimento dos Carpenteiros de Tenda da rua das Arcas*, 1572. CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, pp. 115-116.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*.

---

## 5. As madeiras

As madeiras constituem a matéria-prima principal dos móveis em estudo e participam, igualmente, das características fundamentais que distinguem a produção portuguesa de mobiliário, já que o acesso às madeiras exóticas vindas das colónias determinou um gosto pelas superfícies exuberantes dadas pelo pau-santo, ébano, jacarandá, angelim, entre tantas outras.

A identificação rigorosa das madeiras usadas na construção destas monumentais peças de mobiliário, só será, contudo, possível mediante um trabalho científico especializado, com recurso a análises laboratoriais<sup>83</sup>. Se a identificação de madeiras europeias é complexa, o caso agrava-se quando falamos de castas exóticas, como o “pau-santo”, cuja designação abrange mais de uma centena de espécies com características semelhantes<sup>84</sup>. Neste sentido, seria inadequado da nossa parte arriscar a determinação das espécies vegetais, a partir da observação a olho nu, sem incorrer em eventuais ambiguidades e erros que prejudicariam a análise das peças. Por outro lado, até ao século XIX, as madeiras eram discriminadas a partir das suas características estéticas e físicas (cor, textura, dureza, ...), bem como pela sua proveniência, pelo que diferentes madeiras poderiam receber a mesma nomenclatura<sup>85</sup>.

Esta constatação não nos impede, porém, de aventar conclusões a partir da documentação – descrições coevas, contratos e notas de pagamento – onde se referem as madeiras usadas, a sua proveniência, o trabalho a que eram destinadas, tal como a sua aquisição.

### *Menções documentais: madeiras usadas, qualidade e técnicas de trabalho*

Partindo das indicações documentais, dispomos de uma extensa listagem de madeiras: castanho, pau santo, pau preto, madeira ou couçoeira do Brasil, madeira ou pau amarelo, pitiá, pau negro, pau de laranjeira, jacarandá, angelim, madeira branca, violeta, bocachim

---

<sup>83</sup> “O trabalho de identificação das madeiras usadas em obras de arte reveste-se, normalmente, de grandes dificuldades, quer pelas exíguas dimensões das amostras que é possível colher sem danificar os valiosos objectos, quer pelo estado de conservação do material, que nem sempre permite obter planos fundamentais capazes de perfeita observação”. CARVALHO, A. – *Identificação de madeira usadas em obras de arte (Quadros e Esculturas)*, p. 2.

<sup>84</sup> A este propósito, são conhecidas as xilotecas ou mostruários de madeira, como o de pau santo pertencente à colecção do MNAA. As colecções de madeiras incluem exemplos de variações da espécie, dentro da sub-espécie e dentro da própria árvore (ramos e tronco). Cfr. CARRERAS RIVERY, Raquel - *Manual para la identificación atómica de las principales maderas europeas presentes en bienes culturales*, p. 20.

<sup>85</sup> CARRERAS RIVERY – *op. cit.*, p. 2.



(?), pau vermelho do Brasil, ébano<sup>86</sup>. Uma só obra poderia juntar diversas castas, como nos arcazes de S. Domingos, cujo contrato refere tão-só seis para diversas aplicações (ornamentais ou estruturais)<sup>87</sup>. As madeiras eram adquiridas pelo encomendante a contratadores de madeira, como no caso da Madre de Deus<sup>88</sup>, ou obtidas pelo responsável da obra. Quando assim sucedia, supomos que o oficial responsável se dirigisse aos compradores do ofício, que forneciam as madeiras aos mestres das corporações.

Determinar-se-iam previamente, ou ao longo da obra, a quantidade necessária, medida em número de paus, couçoeiras, pranchas ou tábuas. A qualidade da madeira era um factor fundamental, frisado em contratos como nos regimentos dos ofícios mecânicos. Nas escrituras de contrato encontramos referências a “boa madeira”, “madeira seja seca E boa E firme”; “madeira grossa maciça”, “tudo maciço que não levará coisa alguma de força senão maciço”, “pao santo mosisso de dous bons dedos de grosura”; madeiras do Brasil “só boas para o intento”<sup>89</sup>. Por vezes, as indicações sobre a qualidade denotam preocupações estéticas, algo redundantes e muito frequentes quando se tratava das madeiras escuras – pau preto ou jacarandá –: “pau jacaranda do mais preto bem curado e lizo sem mancha ou macula alguma”; “pau preto bem preto E são E liso q não tinha nos nogelhos ou partidas”, “bom pau preto mtº. liso E bem preto”<sup>90</sup>.

<sup>86</sup> Ver Tabela 3 dos Anexos. O ébano, discriminado como tal, apenas vem referido nas notas de despesa do mobiliário das sacristias do Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo (1722) e do Convento da Madre de Deus (1746). Esta madeira tinha três castas – vermelha, verde e negra –, das quais a última é descrita por R. Bluteau como “hum pão duro, compacto, mociço, limpo sem veas, liso & brando ao tacto, como marfim, muyto negro, & tão solido, que lançado na agoa se vay logo ao fundo como ferro”. BLUTEAU – *Vocabulario portuguez e latino*, vol. III, p. 4. O ébano negro era importado da Índia, servindo o mercado nacional, como o estrangeiro, nomeadamente o espanhol. María Paz Aguiló Alonso informa que o preço do ébano “de Lisboa” era bastante superior ao “de Castela”, proveniente de Cuba. AGUILÓ ALONSO – *El mueble en España siglos XVI-XVII*, p. 72. Para além do ébano, outras espécies brasileiras eram adquiridas para indústria de mobiliário espanhola, como o prova a encomenda do cabido da Catedral de Santiago de Compostela, a partir de um delegado enviado a Lisboa entre 1669-1670, de pau-rosa e “outros materiais” (no total perfizeram 943 Kg) para as obras da capela-mor. Quase cinquenta anos depois (c. 1717), Lisboa forneceria novamente madeira do Brasil, bem como jaspes e mármore, para ornato da sacristia nova da catedral (na qual se gastaram um milhão e meio de reais), destinando-se a madeira ao excelente grupo de arcazes, com embutidos de marfim, que mobilam o espaço. Foi o próprio mestre de obras, Fernando de Casas, que se deslocou a Portugal, tendo tomado conhecimento da sacristia de S. Vicente de Fora, que, segundo Miguel Taín Guzmán, o terá impressionado, influenciando as obras de Compostela. TAÍN GUZMÁN, M. – “La cajonería barroca de la Catedral de Santiago de Compostela”, pp. 631, 633-634.

<sup>87</sup> Pau-santo negro, palma, piquiá amarela, madeira de angelim vermelho, bordo ou carvalho, madeira do Brasil. S. Domingos, 1664. Documento n.º 1 dos Anexos.

<sup>88</sup> Nestes casos, surgem por vezes discriminados os nomes dos contratadores, o preço da madeira e o custo do seu transporte.

<sup>89</sup> Vejam-se os contratos de S. Domingos, 1664 (Documento n.º 1 dos Anexos), Misericórdia do Porto, 1/02/1668; S.<sup>ta</sup> Cruz de Lamego, 1684; Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vols. I-II.

<sup>90</sup> Cfr. Contrato de Salzedas, 1679. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I. Contratos do mobiliário da sacristia do Mosteiro de Rendufe, 29/8/1697 e do arcaz da Misericórdia de Braga, 20/1/1699. SMITH – *Agostinho*

As menções ao castanho – uma das madeiras mais frequentemente citadas, a par do pau-preto – traziam, habitualmente, advertências para a necessidade de ser seco e liso, já que, destinando-se, na maioria das vezes, aos interiores<sup>91</sup>, assumia um valor estrutural forte não se podendo correr o risco de sofrer alterações (empenos provocados pelo conteúdo excessivo de água ou fendas provocadas por nós, por exemplo). Assim se decidia sobre a sua qualidade: “*Madr.ª de castanho boa noviça*”; “*castanho de boa grossura, de tábuas secas e limpas*”; “*todas as madeiras de dentro serão limpas e escolhidas, de toda a grossura e fortes e todas de uma côr*”<sup>92</sup>. A selecção poderia ter em conta outros objectivos, como painéis do espaldar para serem pintados: “*tábuas de castanho, limpas e secas, e serão inteiriças, que é para se pintar nelas*”<sup>93</sup>.

Nos contratos, considera-se, pontualmente, o trabalho da madeira e algumas questões técnicas a ele inerentes. Desta forma, descrevem-se os embutidos, marchetados e “*debruxados*”, peças chanfradas, o gradeamento estrutural do interior, pormenores decorativos como as molduras ou as almofadas “*ondeadas ou lisas*”, os “*diamantes*”, o “*cappitulo corintiu*”, pilares, pirâmides<sup>94</sup>. Alguns elementos são, mesmo, alvo de descrição pormenorizada e especializada: gavetas que “*Seram emmalhetadas e bem colladas com soas molduras de bom feitio ajustadas a escodria*”; tábuas “*bem juntas e coladas, enrabadas e encabeçadas da mesma madeira e com seus meios fios nas cabeças para que se ajustem umas com as outras quando abrirem e fecharem, para que fique tudo bem direito e unido*”<sup>95</sup>.

---

Marques..., pp. 138, 139. O pau-preto ou jacarandá, proveniente do Brasil, era sumamente apreciado em Portugal desde o século XVI. Ao tempo chegaram a registar-se a entrada por mar, num ano, de vinte mil quintais, vendendo-se a dois cruzados o quintal. SANDÃO – *O móvel pintado...*, p. 79.

<sup>91</sup> O castanho foi, preferencialmente, usado nos interiores do mobiliário do Norte, enquanto, no Sul, recorria maioritariamente à chamada “*madeira de bordo*”. SMITH, R. – *Dois estudos beneditinos*, p. 73. Rafael Bluteau define “*bordo*” como “*huma especie de carvalho do Norte [...] As madeiras, que vem de fora são “Bordos”, madeira lustrosa, & duravel, & accomodatissima para fabricas illustres*”. BLUTEAU – *Vocabulario portuguez e latino*, vol. II, pp. 159-160. Apenas conhecemos uma referência documental a mobiliário de sacristia, inteiramente executado em castanho – a escritura de feitura do arcaz da igreja da Árvore, Vila do Conde, 20/10/1737 (embora sem efeito). BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. III, p. 349.

<sup>92</sup> Contrato do arcaz da Misericórdia de Braga, 20/1/1699. SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 139. Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 46.

<sup>93</sup> Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 45.

<sup>94</sup> Os contratos de S. Domingos, 1664 (Documento n.º 1 dos Anexos) e do Mosteiro de St.ª Marinha da Costa, 6/12/1734, são particularmente elucidativos quanto à pormenorização descritiva das obras. OLIVEIRA; OLIVEIRA – “*A sacristia...*”.

<sup>95</sup> Contrato do Mosteiro de St.ª Marinha da Costa, 6/12/1734. OLIVEIRA; OLIVEIRA – “*A sacristia...*”, p. 111. Sé do Porto, 1700. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. II, p. 45.

---

### *A legislação sobre a madeira*

De extrema importância se revela a legislação estatutária das corporações dos ofícios mecânicos, porque complementar para as ilações sobre as madeiras permitidas e a sua comercialização, embora sejam os regimentos de Lisboa os mais profícuos em dados sobre estas matérias.

O *Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginários* de 1549 proíbe a comercialização (“atravessar”) qualquer madeira, de fora ou de dentro do reino, sem dar conhecimento aos vedores, dado que poderia ser necessária a distribuição do quinhão por outros oficiais pelo preço que o Juiz estipulasse. Só no caso do Juiz achar que não era necessária a distribuição o oficial poderia ficar com toda a madeira<sup>96</sup>. Tal proibição mantém-se nos regimentos de 1572, quer dos marceneiros quer dos carpinteiros de móveis.

O *Livro dos Regimentos*, do mesmo ano, incluía um regimento específico para os compradores da madeira do grémio dos Carpinteiros da Rua das Arcas<sup>97</sup>. Este compromisso determinava a eleição anual de dois oficiais para serem compradores de madeira, responsabilizados pela divulgação junto dos oficiais da chegada da matéria-prima à cidade e pelo arrolamento dos interessados em quinhão do lote<sup>98</sup>. Os compradores negociavam com os mercadores, salientando-se o cuidado a ter com a madeira sem qualidade no interior. As madeiras autorizadas para aquisição eram o cedro, o vinhático, o castanho, a nogueira (“*assi tauoado como chaprões*”), faia e “*chaprões de faya*”, “*bordos de trinta para cima*” (já que abaixo desta quantidade, qualquer oficial poderia adquirir)<sup>99</sup>.

Era, assim, estritamente proibido aos oficiais comprar directamente a madeira aos mercadores, sob pena de a terem de dividir com os restantes, e quando a adquirissem não poderiam agir em procuração de outros oficiais ou revendê-la. Por seu turno, os

---

<sup>96</sup> *Regimento dos Sambladores, Entalhadores e Imaginários de 31 de Dezembro de 1549*. LANGHANS – *As corporações...*, vol. I, p. 465.

<sup>97</sup> *Do Regimento dos Cõpradores da madeira que pertence ao officio dos Carpenteiros de Tenda*, 1572. CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, pp. 118-122.

<sup>98</sup> O *Regimento dos Marceneiros de Lisboa* (1572) institui os seguintes valores a pagar aos compradores de madeira: dois reais pelo bordo adquirido no mar, um real pelo bordo comprado em terra e pelas vigas e couceiras compradas no mar; meio real pelas vigas e couceiras compradas em terra; cento e cinquenta reais pelos “fornimentos” do mar e vinte e cinco reais por terra. *Do Regimento dos Marceneiros*, 1572. CORREIA – *op. cit.*, p. 114. O *Livro 1.º dos Acrescentamentos* do *Regimento dos Marceneiros* refere o pagamento de meio tostão aos compradores do ofício por cada quinhão de madeira (1644). Em 1709, a taxa foi aumentada para dez reis por quintal, tábua ou prancha de madeira. O dinheiro era entregue ao tesoureiro do ofício, revertendo a receita para as despesas da corporação e obras de assistência e caridade. LANGHANS – *op. cit.*, vol. II, pp. 296, 299-301.

<sup>99</sup> *Do Regimento dos Cõpradores da madeira que pertence ao officio dos Carpenteiros de Tenda*, 1572. CORREIA – *op. cit.*, p. 119.

compradores estavam impedidos de negociar para si ou desviar madeira dos lotes adquiridos. No que respeita aos ofícios do Porto, o regimento mais tardio dos Ensambladores (1785) regista a mesma proibição, aos oficiais, de aquisição directa e individual de madeiras. A compra estava a cargo dos Juizes, sobretudo “*todas as madeiras de pau preto, e mais cores, que vierem do Brazil, ou de fora do Reino*”<sup>100</sup>, sendo depois repartidas pelos mestres.

No século XVI, encontramos referências a castas europeias, bem como já a madeiras exóticas – “*E as madeiras que se hão de laurar e poer em caxa de cedro e cada hũa persi, são castanho nogueira, vinhatego, sanguinho, bordo, cerejeira, pruçã (...)* *E as madeiras que se hão de lavrar cada hũa sobre si e misturadas entre si, são faya, bido, pinho, amieiro, e a madeira que vem do Brasil e outras partes vermelha e amarella*”<sup>101</sup>.

Por uma petição de 1689 dos carpinteiros da Rua das Arcas apercebemo-nos que muitas das madeiras anteriormente permitidas começavam a escassear (nogueira, cedro, castanho, sanguinho, faia, bido [?], feixo e fil [?]), afirmando-se que “*só de algumas lhes ficou o nome no dito Regimento para memoria*”<sup>102</sup>. Dado o desfalque de matéria-prima, solicitava-se a abertura de uma excepção quanto à madeira branca que vinha do Brasil, agora de maior qualidade, formando os contentores de açúcar<sup>103</sup>.

<sup>100</sup> *Registo do Compromisso do Offício de Enxamlador*, 1785. In CRUZ – *Os mesteres...*, vol. 1, p. 220.

<sup>101</sup> *Do Regimento dos Carpinteiros de Tenda da rua das Arcas*. In CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, pp. 115-116.

<sup>102</sup> A mesma preocupação se regista nas peças de exame, desactualizadas não só na forma, como nas madeiras que já não circulavam – cedro, castanho e nogueira –, tendo estas sido substituídas pelo vinhático amarelo e o jacarandá. Petição de 1686 do *Livro 1.º dos Acrescentamentos do Regimento do offício de Carpinteiro*. In LANGHANS – *As corporações...*, vol. I, pp. 477-478.

<sup>103</sup> A aplicação desta madeira estava proibida pelo capítulo 20.º do Regimento, dado que aquando da organização do ofício – “*há cento e vinte annos pouco mais ou menos*” – tinha sido proibida uma determinada madeira branca sem qualidade – “*hera mui vaporosa e quebradissa*”. A petição foi aprovada pelo Senado, desde que “*as obras que fiserem de madeira branca não poderão dar tinta de nenhum genero*”. *Acrescentamento do Regimento do offício de Carpinteiro da Rua das Arcas* (Livro 1.º). In LANGHANS – *op. cit.*, vol. I, p. 479. Esta madeira deu origem ao designado mobiliário “caixa-de-açúcar”, constituído por arcas, armários copeiros, bem como arcazes. A estrutura construtiva dos contentores de transporte de açúcar era facilmente adaptável à reutilização das tábuas em móveis. A “madeira branca” usada pertencia a espécies como jequitibá, imbuia, canela, itaúba e tapinha, segundo Lidia Esteves (*Identificação das madeiras que constituem um núcleo de mobiliário designado po “Caixas de Açúcar”*, Trabalho realizado no IJF, Maio de 1999). Cfr. RODRIGUES, A. K. – “O mobiliário «caixa-de-açúcar»”, p. 52. De mobiliário de sacristia construído nestas madeiras conhece-se o arcaz da Igreja dos Clérigos (1771-1784), riscado pelo arq.º Manuel dos Santos Porto, tendo sido construído com dezasseis caixas de açúcar. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. III, pp. 334.

---

### *Disputas entre corporações sobre madeiras e materiais*

Frequentes querelas houve entre os marceneiros e os carpinteiros da Rua das Arcas, que disputavam entre si o labor das mesmas peças e dos mesmos materiais, resultando em diversas petições, que nos informam sobretudo sobre o mobiliário mais rico, construído em madeiras exóticas. Um litígio, que se arrastou durante longos anos (1675-1720), centrou-se justamente na exclusividade do uso de “madeiras pretas” e do marfim.

O pleito entre as duas corporações teve início com o desejado “monopólio” das aplicações em marfim por parte dos Marceneiros, que redigem, em 1675, um acrescentamento ao seu Regimento, estipulando só eles poderem usar o marfim<sup>104</sup>. Os Carpinteiros da Rua das Arcas replicaram que estavam “*em posse de muitos anos de usarem de fios de marfim nas suas obras a vista e face dos embargados*”, não aceitando qualquer proibição do seu uso. Uma primeira sentença estipulará, pois, que os carpinteiros “*possão usar dos fios de marfim nas obras que lhe são prometidas faser por seu Regimento como usavão antes do acrescentamento nullamente feito*”, embora com restrições relativas às madeiras empregues.

Face às limitações impostas, os mesmos oficiais argumentam, em 1676, que “*em marfim não se Laura em outras obras Senão nas de pau santo e preto*”, provando “*que na forma do regimento e sentenças he prometido a elles [...] fazerem as obras de Contadores escriptorios Bofetes de Taboleiros de Tabolas as quais obras se não podem fazer senão de pau santo e preto e estas obras Se goarnecem com marfim e tambem com madeiras de cores*”.

Ora, decorrente da disputa do uso do marfim, gerou-se assim, paralelamente, um conflito acerca dos direitos sobre as madeiras exóticas. Os carpinteiros de móveis e semblagem, contra essa interdição do uso de “madeiras pretas”, reclamavam que: “*na forma do regimento he prometido a elles embargantes Laurarem todas as madeiras que vem do Brazil e do dito Estado vem pao Santo, vinhatigo, Angelim, pranchas vermelhas e*

---

<sup>104</sup> “Que nenhum offeçial que não seja examinado do off.º de Marcineiro possa lavrar marfim para o por em escriptorios Bufetes e contadores e so os ditos offeçiais o poderão por os que forem examinados e os d.º off.º os poderão m.º dar lavrar o d.º Marfim em suas tendas por quaisquer pessoas que quizerem ainda que não sejam examinados porque so o d.º off.º toca por ser sembragem e o tocante ao ditto officio de Marcin.º e a pessoa que o contra.º fiser pagara p.ºa prim.ºa vês vinte crusados e pella segunda trinta os quais serão pagos da cadea ametade p.ºa a Cid.º e a outra p.ºa o bem aventurado São Joseph”. LANGHANS – *As corporações...*, vol. II, pp. 294.

---

*amarellas, violete e todas as Mais de diverssos generos Assim do dito estado do Brazil Como das mais partes de fora*<sup>105</sup>.

Todavia, o Senado, após um recurso interposto pelos Marceneiros (“Contrariedade”, 1684), reitera a proibição aos Carpinteiros, em 1697, permitindo-lhes apenas outras castas: “(...) os embargantes nam uzam de outras madeiras nem façam mais obras que as contheudas em seu regimento Se lhe premetissem Laurarem somente das madeiras do Brazil e das que ueem de outras partes, as uermelhas e amarellas de nenhum modo podem entrometerçe a laurar das pretas como pretendem nem podem já questionar esta matéria por authoridade da mesma sentença (...)”<sup>106</sup>. O processo conclui-se em 1720 quando é, definitivamente, garantido o privilégio do trabalho das “madeiras pretas” aos Marceneiros<sup>107</sup>.

Ambas as contendas podem ser relacionadas, tendo em conta os objectos de discussão, com a produção de mobiliário de luxo, denotando o peso que as peças feitas com esses materiais teriam na economia de ambos os ofícios. O monopólio dos mesmos garantiria receitas certamente avultadas, ou não seria tamanho e tão prolongado o conflito. Por outro lado, este revela igualmente o gosto nacional no que respeita ao mobiliário. Madeiras exóticas, embutidos de marfim e marchetados, materializavam a estética privilegiada do mobiliário português de meados do século XVII ao XVIII, prolongando referências anteriores e inaugurando novas. Assim sucedia também com o mobiliário de sacristia, que se mantinha a par das novas tendências propostas pelo móvel civil, embora enquadrando-as nas suas tipologias convencionais.

## **6. Os ofícios do metal: latoeiros, serralheiros e douradores**

As guarnições metálicas, que assumiram um papel de crescente importância ao nível da decoração dos móveis, sobretudo a partir dos últimos decénios do século XVII, eram executadas pelos latoeiros. Como na carpintaria, fazia-se a distinção entre os latoeiros de “obra grossa” e os de “*Latam e Folha*”<sup>108</sup>, sendo que aos últimos cabia o trabalho mais fino

---

<sup>105</sup> LANGHANS – *As corporações...*, vol. II, p. 311.

<sup>106</sup> *Idem, Ibidem*, pp. 314.

<sup>107</sup> *Idem, Ibidem*, pp. 315.

<sup>108</sup> CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, pp. 45-48.

do latão. Ofício regimentado em Lisboa em 1556<sup>109</sup>, e posteriormente em 1768, os seus estatutos não apresentam informação tão profícua como no caso dos carpinteiros, marceneiros e ensambladores. O mesmo se aplica aos regimentos dos ofícios dos serralheiros e douradores. Neste sentido, destes compromissos apenas se podem retirar conclusões relativas à normalização da aprendizagem e à legislação do trabalho, dado que os testemunhos sobre objectos produzidos são muito escassos, e sem ligação com o mobiliário civil ou litúrgico.

Pelo tipo de trabalho e pelos conceitos designados na documentação notarial deduzimos, pois, que as guarnições metálicas – espelhos de gualdras e fechaduras, escudos e outros elementos ornamentais – eram obra dos latoeiros de latão e folha, seguidamente submetidas a tratamento cromático realizado por douradores. Por sua vez, as ferragens<sup>110</sup> – aplicações funcionais e mecânicas do mobiliário – eram contratadas ou adquiridas aos serralheiros, cuja corporação integrava, em 1572, os “caldeirachaves” que se ocupavam apenas das fechaduras e chaves<sup>111</sup>.

Dos contratos, notas de despesa e recibos, dos séculos XVI ao XVIII, nota-se uma preocupação constante com estes elementos, sobretudo com as guarnições, tornando-se, por vezes, as menções e descrições assaz pormenorizadas. Conhecemos apenas um contrato especificamente centrado na encomenda do “latão e dourado” de arcazes, executado entre o reitor Fr. Tomás Peixoto do Colégio do Pópulo e o latoeiro Custódio de Carvalho, em 1709<sup>112</sup>; mas dos restantes registamos a abundância e variedade do vocabulário alusivo às guarnições metálicas, dando-nos uma ideia das múltiplas peças que compunham arcazes e armários de sacristia e da sua diversa nomenclatura.

As guarnições metálicas eram, assim, designadas por “preguaduras”; “gualdras escudos e fechaduras tudo dourado”; “puxadores de bronze dourado”; “tirantes de Bronze”; “goaldras E chapas”; “espigas de latão” (referentes à mecânica das gualdras); “puxadores de bronze dourado”; “tirantes”; “massanetas de Latam”; “peras de bronse dourado”; “entremeios bronzeados”; “targes” ou “tarjas”; “Rocas”; “cantos”; “Rosas”; “cruzetas”; “chaves, argolas e fechaduras e guarnições”. No que respeita às “ferragens de ferro”

<sup>109</sup> Regimento do ofício dos Latoeiros de obra de latão e asy de folha branca e chumho / 18 de Janeiro de 1556. LANGHANS – *As corporações...*, vol. II, pp. 214-216.

<sup>110</sup> Na documentação, “ferragem” significava frequentemente as guarnições de espelhos, gualdras e escudos. No nosso estudo, preferimos aplicar o vocábulo aos elementos funcionais e mecânicos, por forma a estabelecer uma distinção mais evidente entre as peças.

<sup>111</sup> CORREIA – *Livro dos Regimentos...*, pp. 54-58.

<sup>112</sup> SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 143.

referem-se “chaves”; “dobradisses”; “dobradiças de descanço”; “fechos de pancada”; “fechaduras”; “pesos Engonços de ferro”; “parafusos de ferro”. A nota de despesas das obras da sacristia nova do Mosteiro da Madre de Deus é, particularmente, descritiva no que toca aos “rol de ferragens”, fazendo-se menção de “rodas de latão e parafusos para os gavetões”; “fechaduras pequenas com 4 maxas-femeas p. umas gavetinhas do m.º caixão e dois fuzis p.ª uma serra braçal”; “ferros com fechos p abrir o alçapão”<sup>113</sup>.

No final de Seiscentos, são expressões comuns “Bronzes” ou “pau bronzeado”, mais reflexo do efeito estético dos elementos metálicos, do que do seu significado literal – nem o bronze era a liga mais frequentemente usada (mas sim o latão), nem a madeira era “bronzada”, mas antes coberta pelos ornamentos de metal. O “bronzado” resultava, assim, da aplicação sobre as superfícies de madeira de ornamentos metálicos, como espelhos de fechaduras e gualdras, bandas e cantos, trabalhados em rendilhados vazados ou caracterizando-se por folhas metálicas com decoração incisa ou batida. O efeito pretendido era, sobretudo, o contraste com a madeira escura, obtido através do douramento e polimento daquelas peças.

A atenção com a qualidade e perfeição do trabalho, verificada nas obras de madeira, recai com o mesmo ênfase nestes elementos metálicos, dizendo-se amiúde que “targes goaldras mais molduras e goarnisoins a tras apontadas serão muy bem douradas e limadas feitas com toda a prefeição a contento de quem a manda fazer”<sup>114</sup>. O contrato do mobiliário da sacristia do Mosteiro de Salzedas é, especialmente, rico na pormenorização do trabalho, que, sendo extenso, se integrava ainda nos modelos decorativos do “estilo nacional” comuns à região de Braga. Nesta escritura, o modelo das guarnições é entregue pelo encomendante ao mestre ensamblador, responsável por toda a obra, frisando-se que “o mestre não alterara o Risco da traça acrescentando ou demenuindo molduras ou prefelis com q. a obra venha a levar menos bronzes do que pede a mesma obra assim como esta Riscado”<sup>115</sup>. Noutras ocasiões, isso ficava à responsabilidade do encomendante, que as poderia encomendar noutras paragens<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> KEIL – “As obras da sacristia...”, pp. 45, 47.

<sup>114</sup> Salzedas, 1679. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, pp. 485-486.

<sup>115</sup> Salzedas, 1679. BRANDÃO – *op. cit.*, vol. I, pp. 487.

<sup>116</sup> Como nos arcazes da Misericórdia de Mangualde, onde se aplicaram ferragens (que designavam espelhos, gualdras e escudos) encomendadas em Lisboa (1743), ou no arcaz da Sé de Lamego mandadas executar a um latoeiro de Braga, Bernardo Gomes (1756). SMITH – *O “bronze dourado”...*, pp. 22-23; n. 82, 87.



A garantia do cumprimento do estabelecido e da qualidade do trabalho serviu-se ainda de um outro estratagema – a apresentação de uma peça *a priori* para aprovação: “*mandara fazer a ferragem de hũa gaueta per elle Prior a uer antes de dourada e contentandose della a mandara dourar per depois de dourada a mostrar a elle Prior na mesma forma e sendo que tudo esteia feito a satisfação do Conuento se fara toda a mais dos ditos caixões*”. Todas as guarnições, sublinhe-se, deveriam ser “*de latão legitimo sem liga algũa*” e “*E tudo dourado de moido a tres folhas de ouro*”<sup>117</sup>!

O processo de douramento – o “*bronze de ouro moído*” – revestia-se, igualmente, de grande importância, sendo relativamente frequente a recomendação da aplicação de, pelo menos, duas camadas de ouro – “*os ditos Bronzes que terão duas camas de ouro em forma que fique mais prefeita e sem defeito algũ*”; “*todos bronzeados dourados de Rasquete de folha e sobre folha na melhor forma que se costumou em obra prima*”; “*cruzetas de bronse dourado a duas folhas de ouro [...] com escudos de bronse dourado a duas folhas de ouro*”<sup>118</sup>.

## 7. Custo e financiamento do trabalho

Obras de grande dimensão, como o mobiliário monumental litúrgico, tinham custos avultados e um prazo de execução que ia de alguns meses a um ano<sup>119</sup>. Os grandes investimentos aplicados nestas peças eram justificados por empreitadas que contemplavam habitualmente várias rubricas de expensa – mão-de-obra, matérias-primas, guarnições e ferragens, acabamentos, transportes, ... . Dos contratos e notas de despesa extraem-se montantes, que elucidam de certa forma o custo da construção de arcazes e armários de sacristia no percurso entre os séculos XVI ao XVIII<sup>120</sup>.

<sup>117</sup> A exigência alargou-se, do mesmo modo, a uma gaveta que servisse de modelo prévio para toda a obra: “*E per euitar toda a duuida e a obra se fazer logo com todo o asserto e a contento delle Prior e Religiosos fara logo elle Antonio Vaz de crasto hũa gaueta per o mesmo modo e forma que mostra a traça asim da por elles partes e por ella se fara toda a dita obra*”. S. Domingos, 1664. Documento n.º 1 dos Anexos.

<sup>118</sup> Salzedas, 1679. In BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, p. 486. Contratos do mobiliário da sacristia do Mosteiro de Rendufe, 29/8/1697. SMITH – *Agostinho Marques...*, p. 137. Contrato do Mosteiro de St.ª Marinha da Costa, 6/12/1734. OLIVEIRA; OLIVEIRA – “A sacristia...”, pp. 111-112.

<sup>119</sup> Os arcazes de S. Domingos de Lisboa tiveram, no entanto, um prazo de execução mais longo, de ano e meio. Documento n.º 1 dos Anexos. Já a obra de mobiliário de S.º Antão-o-Novo teve uma duração excepcionalmente longa de cinco anos (1719-1724) – quatro anos durou a construção dos paramenteiros (1719-1723) e dois anos a dos os armários de amictos (1722-1724). *Vide supra*, p. 64, n. 93.

<sup>120</sup> Ver Tabela 3 dos Anexos.

Enquanto que em Quinhentos duas notas documentais registam valores para armários na ordem dos milhares de reis, a partir da segunda metade da centúria seguinte, encontramos verbas bastante mais avultadas referentes ao mobiliamento das sacristias. Há, certamente, que ter em conta o condicionamento económico-financeiro e o peso e inflação da moeda. Em todo o caso, refira-se que, comparativamente, um paramenteiro seria mais dispendioso que um armário e os preços rondavam entre cerca de sete mil reis por um guarda-roupa e quatrocentos mil por um grande conjunto de mobiliário, incluindo arcazes, armários, portas, mesa e corrimões de lavatório. Deste período, só um contrato dispara os valores para quatro mil cruzados (um milhão e seiscientos mil reis)<sup>121</sup>, correspondente à obra dos arcazes de S. Domingos de Lisboa.

No século XVIII, os contratos e notas de despesa arrolam orçamentos de vinte e cinco mil reis por reparações de mobiliário existente e entre cem a seiscientos mil reis por construção de novo. Grandes conjuntos de mobiliários, como os da Sé do Porto (1700) ou do Mosteiro de S. Miguel de Refojos do Basto (1717), custaram, respectivamente, novecentos e vinte e cinco mil reis; e novecentos e trinta mil reis. Ultrapassando o milhão de reis, custou o arcaz da Madre de Deus e cerca de dez milhões e quatrocentos mil reis foi a verba despendida para o conjunto de mobiliário da sacristia do Colégio de S.<sup>10</sup> Antão-o-Novo<sup>122</sup>!

Do cotejo das despesas sobressai, igualmente, o peso das matérias-primas sobre os custos, sendo exemplar o preço das diferentes madeiras, ou o valor do trabalho das guarnições metálicas equiparado ao seu douramento, já que implicava o uso de ouro<sup>123</sup>.

O custeamento destas empreitadas resultava de várias fontes: rendimentos das fábricas das igrejas, rendas de mosteiros e conventos, donativos régios, privados e esmolas. No que respeita às fábricas paroquiais, as Constituições Sinodais de Portalegre abordam a questão do financiamento das obras necessárias, referindo dois costumes. O primeiro constituía os “*diximos, redditos, & frutos*” das “*Igrejas matrizes, ou filiais, & suas annexas*” como

<sup>121</sup> De acordo com a tabela de conversão publicada em MENEZES, A. F. – “As finanças”, pp. 362-363.

<sup>122</sup> Correspondente ao gasto com oficiais, madeiras, ferragens e outro material na execução dos arcazes, armários de amitos e duas portas da sacristia. Desta verba, mais de um terço corresponde às guarnições e ornamentos metálicos, que alcançaram os 3.960.930 reis. CARVALHO – “Novas revelações...”, p. 22. MARTINS, F. S. – *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, vol. I, p. 425.

<sup>123</sup> As despesas com as madeiras para a sacristia da Madre de Deus, distinguem preços muito diferenciados pelo custo das diversas madeiras: uma dúzia de tábuas de casquinha – 2.000 reis; seis paus de violete – 8.185 reis; meia prancha de pitia amarela – 4.000 reis. KEIL – “As obras da sacristia..”, p. 48. Segundo os pagamentos-recibo dos arcazes da Misericórdia do Porto (1668) as “*obras de bronse*” custaram 17.000 reis e o seu douramento 19.500. Na lista das despesas da obra dos arcazes da sacristia do Terceiros (Porto, 1689), referem-se 26.000 reis pelo trabalho de latoaria (gualdras, escudetes, obras de bronze) e 25.500 reis pelo douramento. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. I, pp. 371-372, 674-676.

---

renda a aplicar nas empreitadas do templo. O seguinte conferia aos priores a responsabilidade das obras na capela-mor e aos “freguezes” a iniciativa das do corpo da igreja. Onde não se applicasse esta última prática, ficavam os priores e beneficiados encarregues dos custos, com a salvaguarda de que, neste caso, toda a receita das esmolas revertia para eles<sup>124</sup>. Em todo o caso, ficam excluídas do texto sinodal as despesas com a edificação da sacristia, um espaço reservado, por princípio, apenas ao clero.

Dentre os rendimentos das igrejas aplicáveis a empreitadas artísticas, destacam-se, portanto, as esmolas em dinheiro ou em espécimes, tal como verificamos na nota de despesa da sacristia nova da Madre de Deus, onde se referem “12 pranchas de pau S.<sup>to</sup> que vierão de esmola”<sup>125</sup>. Os donativos de capitais podem ser distinguidos entre os que revertiam de intenções indirectas ou aqueles directamente relacionados com obras específicas.

Contam-se entre as doações sem desígnio concreto, as heranças legadas a determinado templo, da iniciativa de figuras eclesiásticas ou laicas. Foi o que sucedeu, por exemplo, em S. Bento da Vitória, mosteiro contemplado com uma herança de trezentos mil reis de um religioso sedado no Brasil, o P.<sup>e</sup> Fr. Gaspar das Neves, dinheiro aplicado, por decisão do Capítulo, “para ornato da sacristia”<sup>126</sup>.

Determinadas campanhas de edificação e decoração de sacristias resultaram, efectivamente, de donativos específicos para esse efeito, sendo sobretudo evidentes no caso daquelas escolhidas pelos patrocinadores para seus locais de sepultamento. São disso expressão as sacristias dos conventos de S. Domingos, Penha de França, N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Quietação, Graça e S. José de Ribamar, padroados respectivos de importantes figuras da sociedade pós-Restauração<sup>127</sup>. Na sacristia dominicana e na das Flamengas, sabemos que a verba considerou a feitura do mobiliário. O testamento de João van Vessem dá-nos nota, inclusive, de ter gasto “muitos mmil cruzados em caixões, respaldos, painéis, alampada e cappela e hum carneiro para sepultura”<sup>128</sup>. O contrato dos arcazes de S. Domingos revela,

---

<sup>124</sup> *Constituições synodais do Bispado de Portalegre*, 1632, fls. 163v-164.

<sup>125</sup> KEIL – “As obras da sacristia...”, p. 43.

<sup>126</sup> “Obras que se fizeram por conta da herança que veio do Brasil, que foram trezentos mil réis, que ficaram por morte do Rev. P.<sup>e</sup> Fr. Gaspar das Neves, e se applicaram pelo Capítulo Geral”. BRANDÃO – *Obra de Talha...*, vol. II, p. 416.

<sup>127</sup> *Vide supra*, p. 25.

<sup>128</sup> “Declaro que eu reedifiquei e fiz como de novo a Sanchristia do Convento de Nossa Senhora da Quietação das Freiras Flamengas de Alcântara, arrabalde desta cidade, em que gastei muitos mmil cruzados em caixões, respaldos, painéis, alampada e cappela e hum carneiro para sepultura de que as

---

por sua vez, que metade dos quatro mil cruzados em que ficaram orçadas as peças foi suportada por “*Luis Barbudo de mello por conta dos dous mil cruzados que se obrigou a dar per ajuda dos ditos caixões*”<sup>129</sup>.

Outras dádivas consideraram particularmente o mobiliário de sacristia, dando mostras da importância que, ao tempo, se revestiam estas artes decorativas, entendidas como um investimento prestigiante, próprio da sociedade do Antigo Regime. A ascendência social era muito marcada por tais doações e patrocínios, motivando gestos, mesmo a longa distância, como o do monge beneditino e antigo abade da Estrela, D. Fr. António do Desterro Malheiros, que, tornado bispo do Rio de Janeiro, enviou indicações e verba para a execução de arcazes para a sacristia daquele convento em Lisboa<sup>130</sup>.

Prestígio que teria necessariamente de culminar na acção régia, como também era próprio dos quadros mentais e simbólicos da monarquia absoluta. A iniciativa dos monarcas na edificação e decoração das sacristias conheceu-se desde o século XVI, com as campanhas manuelinas, não abrandando certamente no período filipino, momento de aplicação categórica e amplificação dos princípios tridentinos. Mas foi no período pós-Restauração, e, sobretudo, no período joanino, que a retórica eloquente do Barroco transmutou o mecenato dos espaços religiosos em meio de afirmação de uma imagem de poder e de unidade, entrecruzando o sagrado e o profano em materializações de esplendor e ostentação.

---

*religiozas me fizerão doação*”. IAN-TT, *Registo Geral de Testamentos*, Livro 103, fls. 138v-141. Publicado in SIMÕES, J. M. – “A capela sepulcral de João van Vessem no convento das Flamengas”, p. 94.

<sup>129</sup> S. Domingos, 1664. Documento n.º 1 dos Anexos.

<sup>130</sup> “*Huns caixoens de pão preto com tres ordenz de gavetaz, e seus almarios com espelhos, argolas e ferragem de bronze dourados, e fechaduraz tudo fabricado e laurado pello estilo mais moderno os quaes mandou o Exmo. S.º Bispo de Rio de Janr.º a custa de q.ª se fez a despeza, e gusto necessário p.ª os mesmo caixoens*”, 1749-1752. Robert Smith, a partir da leitura deste documento, colocou a hipótese de os próprios arcazes terem vindo do Rio de Janeiro. SMITH – “Dois estudos...”, p. 82. No entanto, embora a leitura à partida possa ser susceptível de alguma ambiguidade, a aplicação do verbo “mandou” tem uma significação de ordem e não de expedição. Julgamos ser mais certo que D. Fr. António do Desterro Malheiros possa ter dado indicações quanto ao “*estilo mais moderno*” e à verba a gastar, do que ter procedido à remessa de mobiliário.

---

## EPÍLOGO

---

No estudo do mobiliário monumental de sacristia cruzam-se diversos vectores que, no seu conjunto, concorreram para a estruturação de um espaço privado, intimamente ligado à esfera do religioso.

A Reforma Católica e os ditames de Trento exerceram, neste particular, um papel fundamental e refundacional, por via não só dos preceitos relativos à imagem e vivência dos espaços, como ainda das instruções relativas à adequada gestão das fábricas. Se os primeiros influíram na consolidação da sacristia como espaço supremo para a preparação e encerramento dos ritos litúrgicos, dirigindo a sua localização e organização dos elementos constituintes, as segundas tiveram implicações directas na encomenda, definindo os seus critérios e os princípios que deviam comandar a contratação. Entre este binómio liturgia/gestão enquadraram-se as empreitadas artísticas das igrejas, fossem elas de arquitectura ou de património integrado e móvel.

Na deriva de Trento, a arte de encomenda religiosa participa, assim, de uma dupla dimensão: a materialidade das questões da feitura e a materialização do fim catequético a que se propõem. Nos limites dessas duas vertentes geram-se tipologias artísticas, específicas de uma realidade institucional e do contexto histórico que a condiciona. É nesta integração que se geram e desenvolvem o espaço da sacristia e o seu mobiliário monumental, ambos entendidos com características autónomas.

Fundamentado na tradição da Igreja, o arquétipo inaugural da sacristia moderna e do paramenteiro surge em Itália, nas realizações do *Quattrocento*, encontrando em Portugal, a partir do final do século XVI, um foco particular de evolução. Consideramos que as sacristias portuguesas se podem dividir em duas macro-tipologias distintas – a sacristia monumental ou arquitectónica e a sacristia ornamental ou cénica –, fundamentadas em duas conceptualizações opostas, mas próximas dos esquemas compositivos das igrejas. A primeira encontra no desenho clássico da arquitectura a sua autonomia, sendo a sua valência intrínseca ao próprio espaço. A última resulta de operações de “cosmética”, constituídas por campanhas de artes integradas – azulejaria, talha, pintura – objectivando a renovação e transformação de divisões em espaços de aparato adequados ao gosto

---

imperante de cada época. Sem serem, contudo, estanques, estas estruturas tipológicas são, por vezes, atravessadas por outras categorias, como a da sacristia-pinacoteca, que, a nosso ver, transcende a exposição de pintura para abarcar igualmente a aplicação de painéis de azulejo narrativo, relacionando-se profundamente com os valores da imagem no quotidiano sagrado.

O percurso histórico desta divisão acompanha as tendências estéticas (arquitectónicas e decorativas) manifestadas noutros espaços, religiosos e/ou laicos, participando da semântica própria de cada período. Casos particulares assumem, contudo, uma grande notoriedade por constituírem obras de excepção, como as sacristias do Mosteiro dos Jerónimos, do Convento de Cristo, do Mosteiro de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra ou do Colégio de S.<sup>to</sup> Antão-o-Novo, só para citar alguns mais evidentes.

A inauguração de um espaço autónomo no seio das igrejas, condicionou o surgimento de mobiliário próprio que o integrasse e o identificasse nas suas funções, gerando-se as tipologias do arcaz e do armário encastrado ou de amictos. O carácter monumental destas peças é patenteado pelas grandes dimensões que atingiram, particularmente no caso dos arcaszes, bem como pela sua vinculação espacial, numa relação de interdependência com a arquitectura. A exclusiva aplicação dos paramenteiros e dos armários de amictos ao espaço das sacristias garantiu um desenvolvimento específico das suas estruturas e formas, gerando tipos especiais e únicos na história do mobiliário português, e de grande originalidade mesmo no panorama internacional.

Se a modernidade de mobiliário litúrgico antecipa, inicialmente, o de uso civil, com ele assume depois uma relação de coexistência paralela e até mesmo de intercâmbio. Em determinados momentos, houve realizações que se tocaram por via da ornamentação: os embutidos de marfim, os almofadados e tremidos do “estilo nacional” ou a partilha dos mesmos desenhos de guarnições metálicas. A permuta agiu mesmo ao nível estrutural, sendo paradigmáticas as circunstâncias da transformação do contador em elemento modular para a guarda dos amictos nos armários embutidos ou a magnificação da sua caixa no arcaz. O subsídio dos modelos experimentados do paramenteiro na invenção da cómoda portuguesa, ainda alheia das experiências europeias, é, igualmente, um signo da interferência entre as produções destinadas aos templos cristãos e as de serventia laica.

As variantes formais e decorativas, combinando o trabalho de marcenaria, embutidos e de aplicações metálicas, constituem um universo de estudo riquíssimo, e que este trabalho está

---

longe de abarcar na sua totalidade. Recordem-se as possibilidades de distinção de modelos inaugurais, de obras-primas sem par, e de produções regionais, que formam casos de estudo diferentes entre si e que poderão ser determinados pela classificação de oficinas particulares ou de encomendantes específicos, como nos exemplos do ensamblador Agostinho Marques, com um grupo de obras identificadas por Robert Smith, ou do conjunto de peças dos conventos franciscanos caracterizados por uma mesma estética de decoração de embutidos.

Por sua vez, as questões da encomenda e produção revelam elementos fecundos para a percepção da dimensão social que envolvia o fazer artístico. O espaço da sacristia e o mobiliário, bem como outras intervenções de ornamentação, tornam-se alvos de patrocínio particular, por vezes denunciando a exposição do aparato das sacristias por via da devoção, que se transformam em capelas tumulares de representantes da aristocracia portuguesa.

A encomenda revestia-se então de grande pormenorização contratual, mostrando um papel activo por parte dos “clientes”, que as circunstâncias obrigavam a manter-se informados, incluindo as questões estéticas e técnicas. Com isso se relaciona o importante tratado de Carlo Borromeo e a sua finalidade didáctica, aplicando os princípios normativos da reforma tridentina à edificação dos templos e complexos edificadas católicos. A didascálica assume, em Portugal, uma simplificação nos instrumentos legislativos que eram as constituições sinodais, sendo colmatada por outros textos, como os manuais de visitas e cerimoniais.

Mas o saber informado do clero não esclarece, só por si, a questão da autoria do risco e planeamento das obras, que se mantém ainda uma incógnita. É problemático atribuir a sua responsabilidade, dada a ausência de desenhos e da identificação de autores em escrituras de obrigação, embora seja crível que ensambladores e marceneiros, capacitados pela instrução no desenho, fossem mentores dos projectos. Esta questão dificulta a categorização artística do mobiliário, tradicionalmente associada a individualidades criativas. Exige, por isso, um alargamento conceptual e a integração de experiências colectivas, onde a obra é resultado de uma equipa de oficiais, nas categorias da História da Arte, tal como sucede no campo da arquitectura.

Sendo o mobiliário monumental fruto de uma acção conjunta, o desenho das várias peças é, no entanto, o principal garante do facto artístico, embora sem prejuízo das qualidades associadas à execução. Se, por um lado, são poucos os dados documentais em que

---

possamos basear a nomeação da autoria, conceptual ou executiva, por outro a não emergência de individualidades não pode deixar de se explicar por uma vida profissional rigorosamente vinculada aos grémios oficiais, de certo modo repressora da independência criativa. Até mesmo as rivalidades conhecidas se mantinham ao nível do colectivo, ocorrendo entre diferentes ofícios ou grémios. E refira-se ainda a sujeição da criatividade a modelos pré-estabelecidos. O estatuto social dos artífices mantinha-se, assim, enraizado nos graus inferiores da hierarquia mundana, não sendo considerada a sua ocupação uma actividade liberal.

Face a estes argumentos, é preciso responder às questões que se colocam frente a obras de grande qualidade estética: quais os conceitos e categorias aplicáveis aos domínios do mobiliário monumental para o seu devido entendimento e classificação artística? Que lugares ocupam, efectivamente, os modelos, o risco e a execução? São problemas que obrigam a uma reflexão ulterior.

Por último, as sacristias e o mobiliário monumental resultaram, no seu conjunto, na definição de um paradigma que teve difusão pelo mundo ultramarino português – ilhas atlânticas, Índia e Brasil – que, no caso específico de arcazes e armários, acabou por resultar em variantes particulares, condicionadas pela cultura local, mão-de-obra e matérias-primas disponíveis. À propagação do modelo tem vindo a ser relacionada com a acção dos Jesuítas, mas, no futuro, seria importante distinguir, no quadro das orientações das Ordens monástico-conventuais, as diferentes directrizes dirigidas ao espaço da sacristia. É, de facto, um universo de expansão possível destes domínios de investigação, merecedor de uma atenção aprofundada.



---

## FONTES

---

### MANUSCRITAS:

#### Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga

P.<sup>o</sup> Fr. Joze da Madre de Deos, *Livro que serve de lançar as contas que se fazem das esmolos q[ue] os devotos dão a N. Senhora Madre de Deos e a despeza que se faz com as ditas esmolos...* [Manuscrito], 1756. RES 26876.

#### Biblioteca Nacional de Lisboa

João Nunes Tinoco – Plantas e desenhos para uma igreja [Manuscrito]. c. 1656. CÓD. 256.

### IMPRESSAS:

ANDRADE, Lucas de – *Visita geral que deve fazer hum Prelado no seu Bispado, apontadas as cousas por que deue perguntar e o que deuem os parochos preparar para a visita*. Lisboa: Officina de João da Costa, 1673.

*As Comendas de Mértola e Alcaria Ruiva: as visitas e os Tombos da Ordem de Santiago 1482-1607*. Org. M.<sup>a</sup> de Fátima Rombouts de Barros, Joaquim Ferreira Boiça, Celeste Gabriel. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 1996.

BORRROMEO, Carlo – “Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae” [1577]. In *Trattati d'arte del cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*. Dir. e notas de Paola BAROCCHI. Bari: Casa editrice Gius. Laterza & Figli, 1962. Vol. III, pp. 3-113, 383-406, 422-464.

BORRROMEO, Carlo – *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* [1577]. Introd., trad. e notas de Bulmaro Reys CORIA; nota preliminar de Elena Isabel Estrada de GERLERO. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985.

BRANDÃO, Domingos Pinho – *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na cidade e na diocese do Porto*. Porto: Diocese do Porto, 1984-1987. 4 vol.

CARVALHO, Aires de – *Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos Tabeliães de Lisboa*. Separata da revista *Bracara Augusta* (vol. XXVII, Fasc. 63 (75)). Braga: [s.n.], 1975.

*Ceremonial de los Officios Diuinos: ansi para el altar, como para el choro, y fuera del: segun el vso de la Sancta Iglesia Romana, y conforme al Missal, y Breuiario reformados por los sanctissimos Pontifices Pio Quinto, Y Gregorio decimo tercio. El qual compusieron ciertos Religiosos de la Orden de Sant Francisco, bien instruydos en las Ceremonias del culto diuino, por orden del Capitulo general de la misma Orden, que se celebr en el insigne Conuento de Sant Ioan de los Reyes de la ciudad de Toledo: año de 1583*, Toledo: por Pedro Rodriguez, 1591.

*Constitvcoes Synodales del Obispado de Cadiz*. Madrid: por la biuda de A. Gomez, 1594

*Constitvcoes synodales, Del Obispado de Osmá, hechas y ordenadas por el Reuerendissimo Señor Don Sebastian Perez Obispo del dicho Obispado, del Consejo de su Magestad: Recebidas y consentidas en la Synodo que celebrou en la Cathedral, desde tres de Iulio, de mil y quinientos y ochenta y quatro, hasta quinze del dicho mes y año*. Villa del Burgo: por Diego Fernandez de Cordoua, 1586.

---

*Constitvcciones synodales del obispado de Salamanca. Copiladas, hechas. Y ordenadas por su Señoria Don Luis Fernandez de Cordoua, Obispo de Salamanca, del Consejo de su Magestad.* Salamanca: na Officina de Artus Taberniel, 1606.

*Constituicoens do Arcebispado de Lixboa.* Lisboa: por Germam Galharde Frances. 1537.

*Constituições Extravagantes do Arcebispado de Lisboa.* Lisboa: em casa de Antonio Gonsalves impressor, 1569.

*Constituiçoens primeiras do Arcebispado da Bahia, Feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o synodo diecesano que o dito Senhor celebrou em 12. de Junho do anno de 1707.* Lisboa: na officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719.

*Constituiçoens primeiras do Arcebispado da Bahia, feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceitas em o synodo diecesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707.* Lisboa: na officina de Miguel Rodrigues, Impressor do Eminentissimo Senhor Cardial Patriarca, 1765.

*Constituiçoens Synodales do Arcebispado de Braga, ordenadas no anno de 1639 pello Illustrissimo Senhor Arcebispo D. Sebastião de Matos e Nororonha: E mandadas imprimir a primeira vez pelo Illustrissimo Senhor D. João de Sousa, Arcebispo, & Senhor de Braga, Primaz das Espanhas, do Conselho de Sua Magestade, & seu Sumilher da Cortina, &c..* Lisboa: na Officina de Miguel Deslandes, Impressor de Sua Magestade, 1697.

*Constitviçoẽs Synodales do Arcebispado de Lisboa. Novamente feitas no Synodo Diocesano, que celebrou a Sé Metropolitana de Lisboa o Illustrissimo, & Reuerendissimo Senhor D. Rodrigo da Cunha Arcebispo da mesma cidade, do Conselho d'Estado de S. Magestade, em os 30.dias de Mayo do anno de 1640. Concordadas com o Sagrado Concilio Tridentino, & com o Dereito Canonico, & com as Constituições antigas, & Extrauagantes primeiras, & segundas deste Arcebispado.* Lisboa: na Officina de Paulo Craesbeeck, 1656.

*Constituições Synodales do Arcebispado de Lisboa, novamente feitas no synodo diocesano, que celebrou a Sé Metropolitana de Lisboa o Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Rodrigo da Cunha Arcebispo da mesma Cidade, do Conselho de Estado de S. Magestade, em os 30. dias de Mayo do anno de 1640; concordadascom o sagrado concilio tridentino, e com o Direito Canonico, e com as Constituiçoens antigas, e Extravagantes primeiras, e segundas deste Arcebispado; Accrescentadas nesta segunda impressão com hum copioso Repertorio....* Lisboa: na Officina de Filippe de Sousa Villela, 1737.

*Constitvições Synodais do Bispado da Goarda impressas por mandado do Ill.<sup>mo</sup> e Reverend.<sup>mo</sup> Sen.<sup>or</sup> Dom Frei Lvis da Silva bispo da Goarda e do Conselho de sva Magestade.* Lisboa: por Miguel Deslandes, 1686 [1621].

*Constituições synodales do Bispado de Coimbra.* Coimbra: per Ioão de Barreyra e Ioã Alvarez, 1548.

*Constitvições Synodales do Bispado de Coimbra / Feytas & ordenadas em Synodo pello Illustrissimo Sõr Dom Affonso de Castel Brâco Bispo de Coimbra, Cõde de Arganil, & do Cõselho delRey N.S. &c.* Coimbra: por Antonio de Mariz Impressor da Universidade, 1591.

*Constitvcones do arcebispado de Goa.* Goa: per Ioam de Endem, 1568.

*Constituições do Arcebispado de Goa.* Lisboa: [s.n.], 1592.

*Constitvições Synodales do Bispado de Lamego.* Coimbra: por Ioam de Barreyra, 1563.

---

*Constituiçoens synodales do Bispado de Lamego, feitas pello... Senhor D. Miguel de Portugal, publicadas, e aceitas no synodo, que o dito Senhor celebrou em o anno de 1639. e agora impressas por mandado do... Senhor D. Fr. Luis da Sylva.* Lisboa: na officina de Miguel Deslandes, 1683.

*Constituições synodais do Bispado de Portalegre / Ordenadas e feitas pelo Illustrissimo e Reverendiss.<sup>mo</sup> D. Fr. Lopo de Sequeira Pereira Bispo de Portalegre do Conselho de Sua Magestade.* Portalegre: por Jorge Roiz Impressor, 1632.

*Constituições Synodales do Bispado de Viseu feytas, e ordenadas em Synodo pelo illvstrissimo e reverendissimo Senhor Dom Ioão Manoel, bispo de Viseu, & do Conselho de sua Magestade.* Coimbra: por Nicolao Carualho Impressor da Vniversidade, & a sua custa, 1617.

*Constituições Synodales do Bispado de Viseu, deitas e ordenadas pello Illustrissimo Senhor Dom Ioam Manoel bispo que foy do dito bispado, e hora a de novo acrescentadas, declaradas, & confirmadas pello Illustrissimo senhor Dom Ioam de Mello bispo do mesmo bispado, do Conselho de Sua Magestade, em Synodo que celebrou em 7. de Septembro de 1681.* Coimbra: Officina de Joseph Ferreyra, Impressor da Universidade, 1684.

*Constituições Synodales do Bispado do Algarve novamente feytas, e ordenadas pelo ... Dom Frâncisco Barreto, segundo deste nome, bispo do Reyno do Algarve, e do Conselho de sua Alteza, publicadas em a Synodo diecesana, que celebrou em a see da cidade de Faro em vinte dovs de Janeiro de mil seiscentos, e setenta e tres.* Évora: Imprensa da Universidade, 1674.

*Constituições Synodales do Bispado do Porto, Ordenadas pelo muyto Illustre & Reuerendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado. &c..* Coimbra: por Antonio de Mariz impressor da Universidade, 1585.

*Constituições Synodales do Bispado do Porto, novamente feitas, e ordenadas pelo illustrissimo, e reverendissimo senhor Dom Ioam de Sousa bispo do dito bispado, do Conselho de Sua Magestade, & Sumilher de Cortina.* Porto: por Joseph Ferreyra Impressor da Universidade de Coimbra, 1690.

*Constituições Synodales do Bispado do Porto, novamente feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Dom Joaõ de Sousa Bispo do ditto Bispado, do Conselho de Sua Magestade, & seu Sumilher de Cortina. Propostas, e aceitas em o Synodo diecesano, que o ditto Senhor celebrou em 18. de Mayo do Anno de 1687.* Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1735.

CORREIA, Virgílio – *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa* [1572]. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

CORREIA, Virgílio – *Uma descrição quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz.* Separata de *O Instituto* (vol. 79, n.º 1). Coimbra: Imprensa da Universidade, 1930.

COSTA, P.º António Carvalho da – *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal.* Lisboa: Off. Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712.

*Descripçam e debvxo do moesteyro de sancta Cruz de Coimbra* [1541]. Ed. fac-símile. Introd. I. S. Révah. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* (Vol. XXIII). Coimbra: Coimbra Editora, L.<sup>da</sup>, 1957.

*Documentos para a História da Arte em Portugal.* Vol. 7: ANTT: *Visitações de Alvalade, Casével, Aljustrel e Setúbal (Ordem de São Tiago).* Org. Vítor Pavão dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

*História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa na qual se dá notícia da fundação e fundadores das instituições religiosas, igrejas, capelas e irmandades desta cidade Lisboa.* Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1950-72. 2 vol.

LANGHANS, Franz-Paul – *As corporações dos ofícios mecânicos.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1943-46. 2 vol.

---

*Le magistère de l'Église. Les Conciles Ecuméniques. Tomo II: Les Décrets Trente à Vatican II.* Texto original estabelecido por G. Alberigo *et al.*; edição francesa dirigida por A. Duval *et al.*. Paris: Les Éditions du CERF, 1994.

MACEDO, João Campelo – *Thezouro de Ceremonias que contem as das Missas Rezadas, e Solemnes, assim de Festas, como de Defuntos. E tambem as da Semana Santa, Quartafeira de Cinza, das Candeyas, Ramos, e Missas de Natal* [1657]. 2.<sup>a</sup> edição revista e aumentada por Cónego João Duarte dos SANTOS. Braga: Off. De Francisco Duarte da Matta, 1734.

MONROY, Fr. Affonso de – *Ceremonial Eucharistico dos Religiosos da Ordem da Santissima Trindade, Redempção de Captivos, da Provincia de Portugal, conforme o Missal Romano mais moderno, & uso antigo da Religião.* Lisboa: Off. de Valentim da Costa Deslandes, 1706.

MONTON, Bernardo de – *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios authores selectos.* Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818 (1744).

OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues – *Summario em que brevemente se contem algumas cousas assim Ecclesiasticas, como Seculares, que ha na Cidade de Lisboa* [1551]. Edição acrescentada por Manoel da Conceição. Lisboa: Officina de Miguel Rodrigues, 1755.

OLIVEIRA, Valerio Martins de – *Advertencias aos modernos, que aprendem o officio de pedreiro e carpinteiro,* Lisboa: Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1757.

*Primeiras Constituições Sinodales do Bispado d'Elvas / feitas & ordenadas pello Illustrissimo & Rever.<sup>mo</sup> Senhor Dom Sebastião de Matos de Noronha quinto Bispo d'Elvas.* Lisboa: [s.n.], 1635.

ROMAN, Fr. Hieronimo – “Libro de la yncrita Caualleria de Cristo en la Corona de Portugal”. In *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo.* Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1920, 1936, 1938, 1940. Vol. 1, Tomo 1, pp. 25-37, 109-120, 132-136, 147-148, 153-154.

SANTA ANNA, Fr. Mathias de – *Ceremonial Ecclesiastico, segundo o rito romano, para o uso dos Religiosos Eremitas Descalços da Ordem de Santo Agostinho da Real Congregação de Portugal, e para os mais ecclesiasticos, que seguem os mesmo Rito Romano, distribuido em cinco tratados de coro, e Altar, e de algumas acções particulares da mesma Ordem.* Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1743.

SANTOS, Fr. Manuel dos – *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça (B.N.L. ALC. 307, Fols. 1-35).* Introd. Aires Augusto Nascimento. Alcobaça: Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural da Região de Alcobaça, 1979.

---

## BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

---

### DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS:

ALVES, N. M. F. – “SILVA, Miguel Francisco da”. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Dir. José Fernandes Pereira; coord. Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989. pp. 450-451.

BLUTEAU, P.<sup>e</sup> Raphael – *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos....* Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 10 vol.

COSTANTINI, Celso – “SACRISTIA (sagrestia, sacrestia)”. *Enciclopedia Italiana*. Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, Fondata da Giovanni Trecanni, 1936. Vol. XXX, col. 422-423.

FERREIRA, António Gomes – *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora, [s.d.].

*Dicionário da História de Lisboa*. Dir. Francisco Santana, Eduardo Sucena. Lisboa: [s.n.], 1994.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa: Temas & Debates, 2003.

GALBIATI, Giovanni – “Carlo Borromeo, santo”. *Enciclopedia Cattolica*. Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949. Vol. III, col. 853-861.

“Sacristia”. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, [s.d.]. Vol. XXVI, pp. 563-564.

GUERREIRO, Jacinto Salvador – «Mobiliário eclesiástico». *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. J-P. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. pp. 231-237.

JUNQUERA Y MATO, Juan José – “Mobiliario”. *Summa Artis. Historia General del Arte*. Coord. Alberto Bartolomé Arraiga. Vol. XLV: *Artes Decorativas II*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1999. pp. 387-461.

LECLERQ, Henri – “Sacristan, Sacristie”. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Dir. Fernand Cabrol, Henri Leclerq. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1949. Fasc. CLXIV-CLXV, col. 355-366.

MATTHIAE, Guglielmo – “ARMADIO”. *Enciclopedia Cattolica*. Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949. Vol. I, col. 1952.

MOREIRA, Rafael – “MAGALHÃES, Marcos de”. *Dicionário da Arte Barroca*. Dir. José Fernandes Pereira; coord. Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989. pp. 276-277.

PAIVA, José Pedro – “Constituições Diocesanas”. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. Vol. II, pp. 11-15.

PELLOSO, Giuliano – “SACRISTIA ou SACRESTIA”. *Dizionario Ecclesiastico*. Dir. Angelo Merlati, Augusto Pelzer. Torino: Tipografia Sociale Torinese, 1958. Vol. III (P-Z), col. 659.

PEREIRA, José Fernandes – “ANTUNES, João”. *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Dir. José Fernandes Pereira; coord. Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989. pp. 33-36.

“SACRISTIA”. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Bilbao: Espasa-Calpe, S.A., 1926. Tomo LII, col. 1178-79.

“SACRISTIE”. In BOURASSÉ, M. J. J. – *Dictionnaire d'archéologie sacrée*. Paris : J.-P. Migne Editeur, 1862. Vol. II, col. 583-584.

---

SOUSA, Jaime Manuel – “Mobiliário”. *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Dir. José Fernandes Pereira; coord. Paulo Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1989. pp. 296-300.

*Thesaurus – Vocabulário de objectos do culto católico*. Coord. Natália Correia Guedes. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2004.

ZOCCA, Mario (1953) – “Sacristia (secretarium, sacrarium, salutatorium)”. *Enciclopedia Cattolica*. Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949. Vol. X, col. 1601-1603.

#### OBRAS GERAIS:

AGUILÓ ALONSO, María Paz – *El mueble clásico español*. Madrid: Cátedra, 1987.

AGUILÓ ALONSO, María Paz – *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Edic. Antiquaria, 1993.

ALMEIDA, Fortunato de – *História da Igreja em Portugal*. Porto-Lisboa: Livraria Civilização Editora, 1967-1971. 4 vol.

*Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1927. Vol. I, Tomo 1.º.

DIAS, João José Alves; MARQUES, A. H. de Oliveira; RODRIGUES, Teresa F. – *Álbum de Paleografia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

BACCHESCHI, Edi – “La taracea”. *Las técnicas artísticas*. Coord. Corrado Maltese. Versão espanhola de José Miguel Morán e María de los Santos García. 10.ª ed. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1999 (1973). pp. 342-349.

BACCHESCHI, Edi – “Ebanisteria”. *Las técnicas artísticas*. Coord. Corrado Maltese. Versão espanhola de José Miguel Morán e María de los Santos García. 10.ª ed. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 1999 (1973). pp. 195-205.

BAROCCHI, Paola – “Nota critica”. *Trattati d'arte del cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*. Bari: Casa editrice Gius. Laterza & Figli, 1962. Vol. III, pp. 383-402.

BAROCCHI, Paola – “Nota filologica”. *Trattati d'arte del cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*. Bari: Casa editrice Gius. Laterza & Figli, 1962. Vol. III, pp. 403-417.

BAROCCHI, Paola – “Commento”. *Trattati d'arte del cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*. Bari: Casa editrice Gius. Laterza & Figli, 1962. Vol. III, pp. 421-464.

*Bento Coelho e a cultura do seu tempo: 1620-1708*. Catálogo de Exposição. Comissário Luís de Moura Sobral; Coord. Ana Cristina Pais. Lisboa: IPPAR, 1998.

BETHENCOURT, Francisco – “Os equilíbrios sociais do poder: a Igreja”. *História de Portugal*. Dir. José Mattoso. Vol. III: *No alvorecer da Modernidade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. pp. 149-164.

BLUNT, Anthony – *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

BRANCO, Manuel Bernardes – *Historia das Ordens Monasticas em Portugal*. Lisboa: Editora de Tavares Cardoso & Irmão, 1888. Vol. I-III.

BRITO, Francisco Nogueira – *O nosso mobiliário*. Porto: Livraria Lello, [s.d.].

BURR, Grace Hardendorff – *Hispanic Furniture*. Nova Iorque: The Archive Press, 1964.

CARVALHO, Ayres de – *Catálogo da colecção de desenhos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1977.

- CASTELO-BRANCO, Fernando – *Lisboa Seiscentista*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990 [1956].
- CHAMPEAUX, Alfred de – *Le meuble*. Paris: Maison Quantin, 1885. 2 vol.
- CHAVES, Luís – “O Mobiliário”. *Arte Portuguesa*. Coord. João Barreira. Lisboa: Edições Excelsior, 1951. pp. 359-394.
- COELHO, P.<sup>e</sup> António – *Curso de Liturgia Romana*. Braga: Edição da Revista *Opus Dei*, 1926-1930. 5 vol.
- CORREIA, José Eduardo Horta – “A arquitectura – maneirismo e ‘estilo chão’”. *História da Arte em Portugal*. Vol. 7: *O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 [1986]. pp. 93-135.
- CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, Nogueira – *Inventário Artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1947.
- DACOS, Nicole, SERRÃO, Vítor – “Do grotesco ao brutesco: as artes ornamentais e o fantástico em Portugal (séculos XVI a XVIII)”. *Portugal e Flandres. Visões da Europa 1550-1680*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1992. pp. 37-53.
- DURET, Abée D. – *Mobilier: objects e vêtements liturgiques*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1932.
- EBERLEIN, Harold Donaldson – *The practical book of italian, spanish, and portuguese furniture*. Londres: J. B. Lippincott Company, 1927.
- ESPANCA, Túlio – *Inventário artístico de Portugal. Concelho de Évora*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia – “Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade”. *História Religiosa de Portugal*. Dir. Carlos Moreira AZEVEDO. Vol. II: *Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. pp. 15-38.
- FERRÃO, Bernardo – *Mobiliário português. Dos primórdios ao maneirismo*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1990. 4 vol.
- FREIRE, Fernanda Castro – *50 dos melhores móveis portugueses*. Lisboa: Chaves Ferreira, 1995.
- GARCIA, Prudêncio Q. – *Artistas de Coimbra: documentos para as suas biografias*. Coimbra: [s. n.], 1923.
- GERARDINI, Armando – *Il mobile italiano dal Medioevo all'Ottocento*. Milão: Bramante Editrice, 1970.
- GIL, Júlio – *As mais belas igrejas de Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1988. 2 vol.
- GONÇALVES, António Nogueira – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro zona-sul*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959.
- GONÇALVES, Flávio – “A legislação sinodal portuguesa da Contra-Reforma e a arte religiosa” [1960]. In *História da Arte: iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. pp. 111-114.
- GOUVEIA, António Camões – “As artes e o sagrado”. *História Religiosa de Portugal*. Dir. Carlos Moreira AZEVEDO. Vol. II: *Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. pp. 462-486.
- GUILMARD, D. – *Les Maîtres Ornémentistes, Dessinateurs, Peintres, Architectes, Sculpteurs et Graveurs. Écoles Française, Italienne, Allemande et des Pays Bas (Flamande et Hollandaise)*. Paris: E. Plon et C. imprimeurs-éditeurs, 1881.
- HAUPT, Albrecht – *A arquitectura do renascimento em Portugal*. Introd. crítica de M. C. Mendes Atanázio. Lisboa: Editorial Presença, 1985 [1890-95].

---

*Jerónimos: 4 séculos de pintura*. Catálogo de exposição. Coord. Isabel Cruz de Almeida; Anísio Franco. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

*Jerónimos: Memórias de Cinco Séculos – Fragmentos Literários (1500-2001)*. Lisboa: IPPAR, 2001.

JERVIS, Simon – *Printed furniture designs before 1650*. Inglaterra: The Furniture History Society, 1974.

KEIL, Luís – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1943.

KUBLER, George – *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes 1521-1706*. Introd. José Eduardo Horta Correia; trad. Jorge Henriques Pais da Silva. Lisboa: Vega, 1969.

LOPES, Carlos da Silva – *Estudos de história do mobiliário*. Porto: Gabinete de Estudos de Artes Decorativas da Universidade Católica Portuguesa, 2004.

LOZOYA, Marqués de – *Muebles de estilo español. Desde el Gótico hasta el siglo XIX con el mueble popular*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1965.

MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal*. Vol. II: *Do Renascimento às Revoluções Liberais*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

MARQUES, João Francisco – “A palavra e o livro”. *História Religiosa de Portugal*. Dir. Carlos Moreira AZEVEDO. Vol. II: *Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. pp. 377-477.

MATOS, José Sarmiento de, PAULO, Jorge Ferreira – *Caminho do Oriente: Guia Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. 2 vol.

MECO, José – “As artes decorativas”. *História da Arte em Portugal*. Vol. 7: *O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 [1986]. pp. 153-177.

MECO, José – *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 [1986].

MENEZES, Avelino Freitas – “A produção”. *Nova História de Portugal*. Dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. vol. VII: *Portugal da Paz da Restauração ao ouro do Brasil*. Coord. Avelino de Freitas Menezes, Lisboa: Editorial Presença, 2001. pp. 226-274

MENEZES, Avelino Freitas – “As finanças”. *Nova História de Portugal*. Dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. vol. VII: *Portugal da Paz da Restauração ao ouro do Brasil*. Coord. Avelino de Freitas Menezes, Lisboa: Editorial Presença, 2001. pp. 347-361.

MEYER, F. S. – *Manual de ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994.

*Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1973-2000. Vol. V, 4 tomos.

MOREIRA, Rafael – “Arquitectura: Renascimento e classicismo”. *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. Vol. II: *Do “modo” gótico ao maneirismo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. pp. 303-364.

MORLEY, John – *The History of Furniture: twenty-five centuries of style and design in the western tradition*. Londres: Bulfinch Press, 1999.

MOURA, Carlos – “Uma poética da refulgência: a escultura e a talha dourada”. *História da Arte em Portugal*. Vol. 8: *O limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 [1986]. pp. 87-119.

MOURA, Carlos – “O sentido do barroco na arte seiscentista e do início do século XVIII”. *História da Arte em Portugal*. Vol. 8: *O limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 [1986]. pp. 159-177.



- 
- PEREIRA, José Fernandes – “Resistências e aceitação do espaço barroco: a arquitectura religiosa e civil”. *História da Arte em Portugal*. Vol 8: *O limiar do Barroco*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993 [1986]. pp. 9-65.
- PEREIRA, Paulo. – “As grandes edificações (1450-1530)”. *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. Vol. II: *Do “modo” gótico ao maneirismo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. pp. 11-90.
- PEREIRA, P.<sup>o</sup> Isaiás da Rosa – “Os Livros das Visitas Paroquiais”. *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra: [s.n.], 1965. Vol II, pp. 475-484.
- PINTO, Maria Helena Mendes – “Móveis”. *Artes decorativas portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga. Séculos XV/XVIII*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, MNAA, 1979. pp. 21-142.
- PROENÇA, José António – *Mobiliário da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*. Lisboa: IPM, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2002.
- QUILHÓ, Irene – “Mobiliário”. In SANTOS, Reinaldo dos, *Oito séculos de Arte Portuguesa: história e espírito*. Lisboa: Editorial Notícias, 1970. Vol. III, pp. 417-480.
- Reabilitação Urbana 02: Intervenção de conservação e restauro da Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*. Coord. Mafalda Magalhães Barros, Rui Matos. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.
- RIGHETTI, Mario – *Historia de la Liturgia*. Madrid: La Editorial Catolica, 1955-1956. 2 vols.
- SANDÃO, Arthur de – *O móvel pintado em Portugal*. Barcelos: Livraria Civilização, 1969.
- SANTOS, José de Almeida – *Mobiliário artístico brasileiro*. São Paulo: [s.n., s.d.]. 3 vol. Colecção Museu Paulista.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Leiria.*, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1955.
- SERRÃO – *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657: o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Colibri, 2000. Tese de Doutoramento.
- SMITH, Robert – *The art of Portugal 1500-1800*. Nova Iorque: Meredith Press, 1968.
- SORDELLI, Angela Comolli – *Il mobile antico dal XIV al XVII secolo*. Milão: Görlich Editore, 1967.
- SOROMENHO, Miguel – “Classicismo, italianismo e ‘estilo chão’. O ciclo filipino”. In *História da Arte Portuguesa*, Vol. II: *Do “modo” gótico ao maneirismo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. pp. 377-403.
- SOUSA, Maria da Conceição Borges de; BASTOS, Celina – *Normas de Inventário: Mobiliário*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo – *Notícia histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém*. Lisboa: Tip. da Sociedade Protectoras dos Conhecimentos úteis, 1842.
- VASCONCELLOS, António de (coord.) – *Nota chronológico-bibliográfica das Constituições diocesanas portuguesas, até hoje impressas*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1911.
- VASCONCELLOS, Joaquim de – *Arte religiosa em Portugal*. Lisboa: Vega, 1994 [1914-1915]. 2 vol.
- WATSON, Walter Crum – *Portuguese Architecture*. London: Archibald, Constable and Company, L<sup>d</sup>, 1908.

---

## ESTUDOS:

AGUILÓ ALONSO, María Paz, BARRIO MOYA, José Luis – “La cajonería de la sacristía de la V.O.T. y la ebanistería madrileña”. In *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*. Org. Departamento de Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.. Madrid: Editorial Alpuerto, 1991. pp. 357-364.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal, 1989. 2 vol. Tese de Doutoramento.

ATAÍDE, M. Maia, MECO, José – *A igreja de Nossa Senhora do Loreto*. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura, 1986.

BIANCARDI, Cleide Santos Costa – “Aspectos iconográficos de retábulos e painéis das sacristias luso-brasileiras no período barroco”. *A Arte no Espaço Atlântico do Império Português. Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*. Évora: Universidade de Évora, 1997. pp. 101-110.

BRANCO, Ricardo – Ficha de Inventário “Convento de Cristo”: IPA n.º PT1418120002. Lisboa: DGEMN, 2006.

BRITO, Gomes de – *O Prior de S. Nicolau e a Sacristia da Madre de Deus em 1879-1880. Memoria e Memorial*. Lisboa: Tipografia do “Comércio de Portugal”, 1893.

CAETANO, Marcelo – “A antiga organização dos mestres da cidade de Lisboa”. In *As corporações dos ofícios mecânicos. Subsídios para a sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943. Vol. I, pp. XI-LXXIV.

CARITA, Rui – “A pompa e aparato das sacristias ultramarinas portuguesas”. *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. N.ºs 36-37 (Out./Março 1998-1999), pp. 114-124.

CARNEIRO, Paula Dias – “Ecos maneiristas no mobiliário de Seiscentos em Portugal”. *Museu*. Maia: Círculo Dr. José de Figueiredo. IV série, n.º 14 (2005), pp. 9-27.

CARRERAS RIVERY, Raquel – *Manual para la identificación atómica de las principales maderas europeas presentes en bienes culturales*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, [s. d.].

CARVALHO, Albino de – *Identificação de madeiras usadas em obras de arte (Quadros e Esculturas)*. Lisboa: [s. n.], 1970.

CARVALHO, Aires de – “Novas revelações para a história do Barroco em Portugal”. *Belas-Artes: revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2.ª série, n.º 20 (1964), pp. 13-81.

CARVALHO, J. M. Teixeira de – *Taxas dos Ofícios Mecânicos da cidade de Coimbra no ano de 1573*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

CONNORS, Michael – “The eighteenth-century Cuban sacristy chest of drawers”. *The Magazine Antiques*. New York: Straight Enterprises. Vol. 165, n.º 2 (Fev. 2004), pp. 66-73.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes – “O Colégio da Sapiência ou de Santo Agostinho, na Alta de Coimbra”. *Monumentos*. Lisboa: DGEMN. N.º 25 (Setembro 2006).

CRUZ, António – *Os mestres do Porto. Subsídios para a história das antigas corporações dos ofícios mecânicos*. Porto: Sub-Secretariado das Corporações e Previdência Social, 1943.

DUARTE, Eduardo – “A arquitectura do convento dos Cardaes: uma caixa oferecida a Deus”. In *O Convento dos Cardaes. Veios da memória*. Coord. Irmã Ana Maria Vieira, Teresa Raposo. Lisboa: Quetzal, 2003. pp. 69-107.

- FERNÁNDEZ MARTÍN, Maria Mercedes – *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Écija: Ayuntamiento de Écija, 1994. Tese de Doutoramento.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Maria Mercedes – “El mobiliario religioso: entre la decoración y la arquitectura”. *Carmona en la Edad Moderna: [actas del] III Congreso de Historia de Carmona*. Ed. Manuel González Jiménez. Carmona: Ayuntamiento de Carmona, Delegación de Cultura, 2003. pp. 293-305.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Maria Mercedes – “Mobiliario Litúrgico y Espacio Barroco”. *Écija Ciudad Barroca. Ciclo de Conferencias*. Écija-Sevilla: Ayuntamiento de Écija, 2005. pp. 113-146.
- GONÇALVES, António Nogueira – *Igreja de S.<sup>ta</sup> Cruz de Coimbra: breve guia histórica-arqueológica*. Coimbra: Tip. da Gráfica de Coimbra, 1940.
- JANA, Ernesto José Nazaré Alves – *O Convento de Cristo em Tomar e as obras durante o período Filipino*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1990. 3 vol. Tese de Mestrado.
- KEIL, Luís – “As obras da sacristia do Convento da Madre de Deus em 1746”. *Boletim de Arte e Arqueologia*. Dir. José de Figueiredo. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. N.º 1 (1921), pp. 37-48.
- LÓPEZ CASTÁN, Angel – “El Gremio de Ebanistas, Entalladores t Ensambladores de Nogal de Madrid en el siglo XVII: notas para sua historia”. In *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*. Org. Departamento de Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C.. Madrid: Editorial Alpuerto, 1991. pp. 349-356.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse – “Information artistique et mass-media au XVIII<sup>e</sup> siècle: la difusion de l’ornement gravé rococo au Portugal”. Separata da *Bracara Augusta* (Vol. XXVII, n.º 64 (76)). Braga: Liv. Cruz, 1973.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse – *L’Image Ornementale et la Littérature Artistique importées du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais*. Separata do *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. Porto: Câmara Municipal, 1983.
- MARQUES, Cátia – “Mobiliário monumental da igreja matriz”. *Monumentos*. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. N.º 22 (2005), pp. 116-123.
- MARTINS, Fausto Sanches – *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal* [policopiado]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994. 2 vol. Tese de Doutoramento.
- MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira – *Mobiliário Açoriano: elementos para o seu estudo*. Nota preambular de Francisco Pamplona Forjaz. Açores: Região Autónoma dos Açores, 1981.
- MECO, José – “A divina cintilação. Talha, azulejos, mármore, *chinoiserie*”. *O Convento dos Cardaes. Veios da memória*, coord. Irmã Ana Maria Vieira, Teresa Raposo. Lisboa: Quetzal, 2003, pp. 109-188.
- MOREIRA, Rafael – *Três baixos-relevos maneiristas de Azeitão*. Separata de *Belas Artes* (n.º 31). Lisboa: [s.n.], 1977.
- MOREIRA, Rafael – *A “Capela dos Mareantes” na Igreja Matriz de Caminha: problemas de iconografia e iconologia*. Separata de *Lycerna* (2.<sup>a</sup> Série, vol. II). Porto: Centro de Estudos Humanísticos, 1987.
- MOREIRA, Rafael – *Jerónimos*. Lisboa: Editorial Verbo, 1991.
- NIEUWDORP, H. M. J. – “Le mobilier liturgique a l’époque baroque”. *La sculpture au siècle de Rubens dans le Pays-Bas meridionaux et la principauté de Liège*. Bruxelles: Musée d’Art Ancien, 1977. pp. 21-28.

- OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Correia de Sousa – “A sacristia do convento de Santa Marinha da Costa de Guimarães (1734)”. *Museu. Maia: Círculo Dr. José de Figueiredo*. IV série, n.º 9 (2000), pp. 99-117.
- PAIS, Alexandre – “A imagem de S. Bernardo em azulejos do Mosteiro de Santa Maria de Cós”. *Azulejo*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. N.º 3/7 (1995-1999), pp. 91-100.
- PINTO, Maria Helena Mendes – *José Francisco de Paiva: ensamblador e arquitecto do Porto (1744-1824)*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1973.
- REGRA DE OURO – Sociedade de Restauradores, Ld.ª – “Mosteiro de São João de Tarouca – intervenção de conservação e restauro do arcaz da sacristia”. *Património Estudos*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, IPPAR. N.º 4 (2003), pp. 62-65.
- RIO MAIOR, Marquês de – *Igreja Paroquial de S. José da Anunciada: resumo da sua história*. Setarata da *Revista Municipal* (n.º 57-58). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1954.
- RODRIGUES, Ana Kol – “O mobiliário ‘caixa-de-açúcar’”. *L+Arte*. Lisboa: Entusiasmo Media, S.A.. N.º 36 (Maio 2007), p. 52.
- SALDANHA, Nuno – “A vida de José do Egípto de André Gonçalves: iconografia, natureza e ideal clássico de paisagem”. *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital. Vol. 24 (1989), pp. 83-111.
- SANTOS, Celso Francisco dos – *A arquitectura do mosteiro de S. Salvador de Grijó. 1574-1636*. Lisboa: FCSH-UNL [policopiada], 1988. 2 vol. Tese de Mestrado em História da Arte.
- SANTOS, Reinaldo – “A Índia Portuguesa e as Artes Decorativas”. *Belas-Artes: revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2.ª Série, n.ºs 5-9 (1953-1956), pp. 3-16.
- SERRÃO, Vítor – *O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco: novos documentos e obras (1616-1636)*. Separata do *Boletim Cultural* (III Série, n.º 83). Lisboa: Assembleia Distrital, 1977.
- SERRÃO, Vítor – “Marcos Magalhães: arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)”. *Boletim Cultural*. Lisboa: Assembleia Distrital. III série, n.º 89, 1.º tomo (1983), pp. 271-329.
- SERRÃO, Vítor – *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1993.
- SERRÃO, Vítor; et al. – *Sé Catedral de Lisboa: guia*. Lisboa: IPPAR, 200.
- SILVA, Maria de Lurdes Martins Ribeiro da – *A reedificação da Igreja de Santo António: espaço, arquitectura, programa (1755-1812)* [policopiado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1991. 3 vol. Tese de Mestrado.
- SIMÕES, João Miguel – “A capela sepulcral de João van Vessem no convento das Flamengas: reintegração do ciclo *O Caminho da Perfeição* de Bento Coelho”. *Estudos de História da Arte. Novos Contributos*. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras. N.º 2 (2002), pp. 93-107.
- SMITH, Robert – “The portuguese woodcarved retable”. *Belas-Artes: revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2.ª série, n.º 2 (1950), pp. 17-57.
- SMITH, Robert – *Samuel Tibau and portuguese ivory inlaid furniture of the seventeenth century*. Separata da *Revista da Universidade de Coimbra* (vol. XXI). Coimbra: Universidade, 1962.
- SMITH, Robert – *Alguns artistas que trabalharam para a venerável Ordem Terceira de S. Francisco, no Porto (1657-1800)*. Separata de *O Tripeiro*. Porto: Livr. Fernando Machado [depos.], 1965.

- SMITH, Robert – *Os arcazes e armários da sacristia da Sé do Porto*. Porto: Edições Maranus, 1969.
- SMITH, Robert – “A sacristia do Tesouro da Sé Primacial”. *Bracara Augusta*. Braga: Câmara Municipal. Vol. 24, n.ºs 57-58 (Jan.-Dez. 1970), pp. 3-27.
- SMITH, Robert – “Brazilian colonial sacristy cupboards and cabinets”. *The Connoisseur*. Nova Iorque: Sampson Low, Marston. Vol. 177, n.º 714 (1971), pp.260-268.
- SMITH, Robert – “Dois estudos beneditinos”. *Belas-Artes: revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2.ª série, n.º 27 (1972), pp. 69-97.
- SMITH, Robert – *Agostinho Marques “enxambrador da cónega”: elementos para o estudo do mobiliário em Portugal*. Porto: Livraria Civilização, 1974.
- SMITH, Robert – *O “Bronze Dourado” em Braga e no Porto (1600-1800)*. Separata de *Bracara Augusta* (vol. XXIX, n.ºs 67-68). Braga: Of. Gráf. da Livraria Cruz, 1975.
- SMITH, Robert – “As grades de Tibães e sua prol (1668-1783)”. *Belas-Artes: revista e boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. 2.ª série, n.ºs 28-29 (1975), pp. 17-44.
- SOBRAL, Luís de Moura – “A sacristia como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no Convento de S. Pedro de Alcântara”. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996 [1990-1992]. pp. 81-96.
- SOBRAL, Luís de Moura – “Um ciclo emblemático de Bento Coelho em Salzedas: a Ordem de Cister e a Restauração”. *Do sentido das imagens*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996 [1990-1991]. pp. 67-79.
- SOROMENHO, Miguel; SALDANHA, Nuno – “O mosteiro e igreja de São Vicente de Fora”. In *O Livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1994. pp. 207-218.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel – “La cajonería barroca de la catedral de Santiago de Compostela: Muebles ebúrneos al servicio del apóstol”. *Actas do III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001. Vol. 1, pp. 621-640.
- TEIXEIRA, Garcez – “A casa do capítulo incompleta do Convento de Cristo”. In *Anais da União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1927. Vol. 1, Tomo 1, pp. 69-84.
- TELLES, Liberato – *Mosteiro e Igreja da Madre de Deus*. Lisboa: Imprensa Moderna, 1899.

